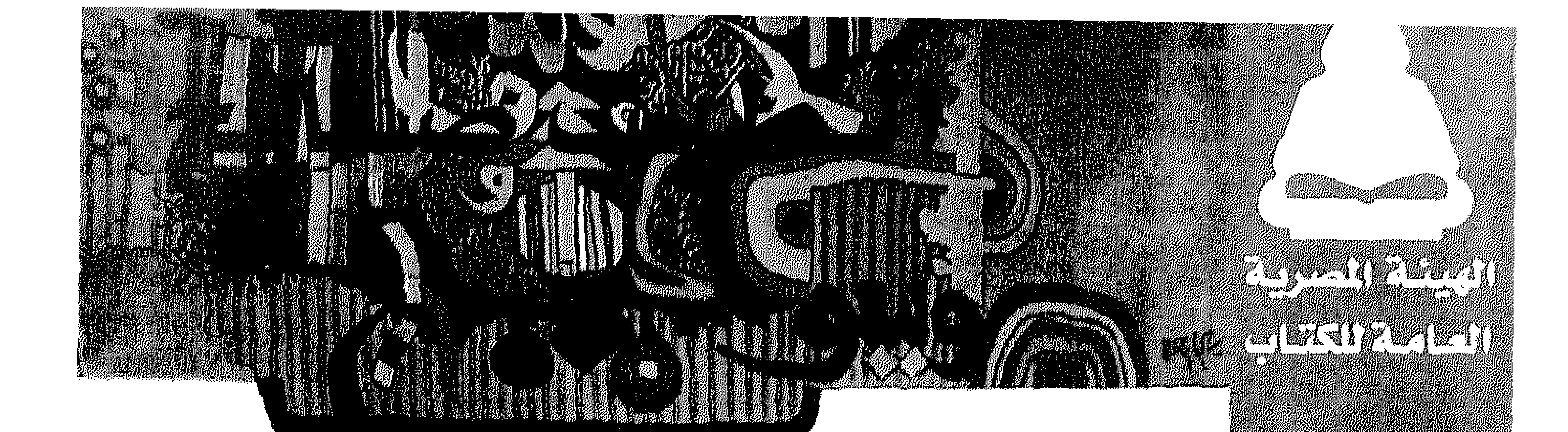
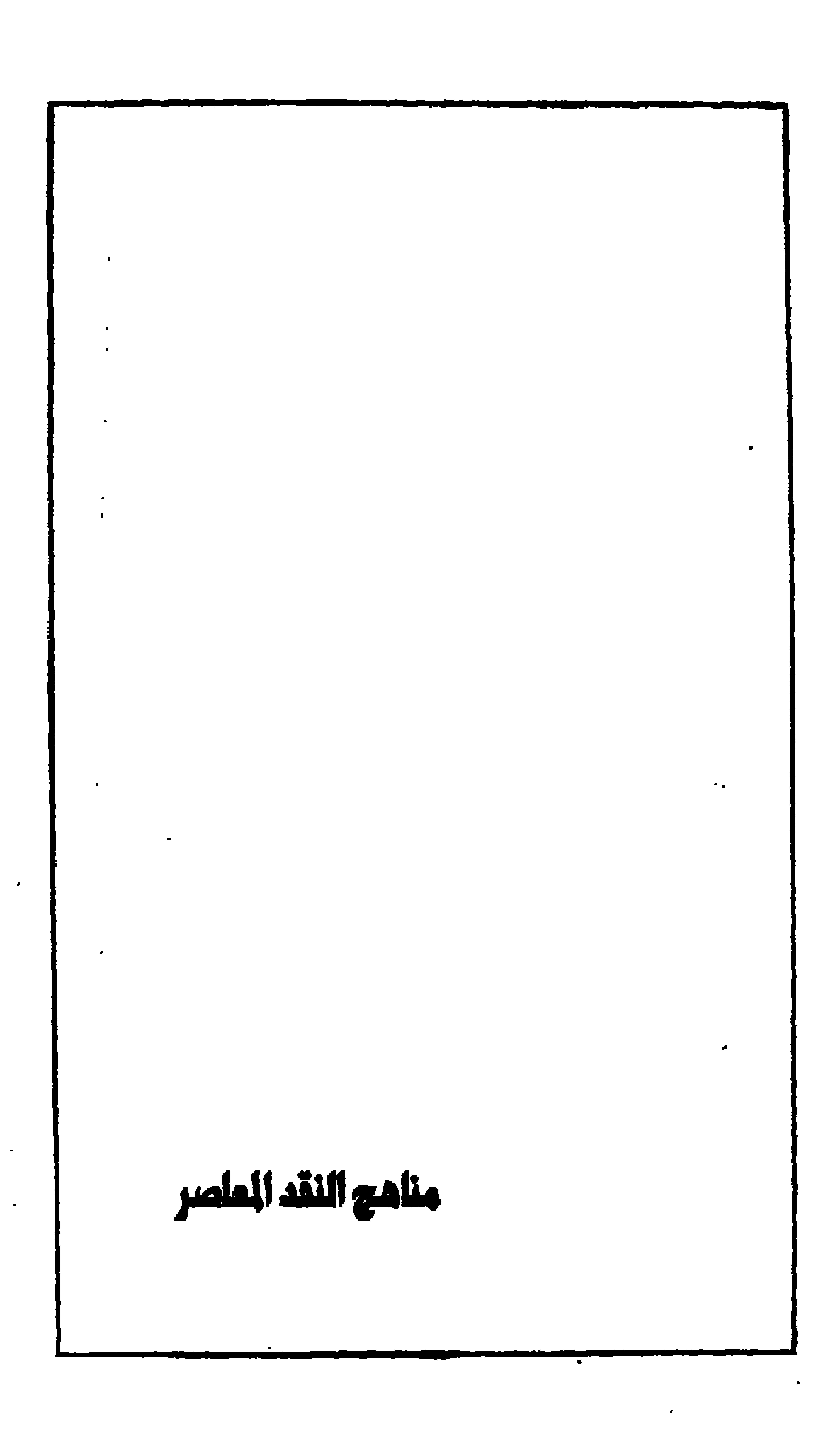


مناهج النقد المعاصر

د. صلاح فضل




مناهج النقد المعاصر



مهرجان القراءة للجميع ٩٦

مكتبة الأسرة

برعاية السيدة سوزان مبارك

(الأعمال الفكرية)

مناهج النقد المعاصر

د . صلاح فضل

الجهات المشتركة:

جمعية الرعاية المتكاملة المركزية

وزارة الثقافة

وزارة الإعلام

وزارة التعليم

وزارة الحكم المحلى

المجلس الأعلى للشباب والرياضة

التنفيذ: هيئة الكتاب

الغلاف

الانجاز الطباعى والفنى

محمود الهندى

المشرف العام

د. سمير سرحان

مناهج النقد المعاصر

د. صلاح فضل

على سبيل التقديم ..

لأن المعرفة أهم من الثروة وأهم من القوة فى عالمنا المعاصر وهى الركيزة الأساسية فى بناء المجتمعات لمواكبة عصر المعلومات .. من هنا كان مهرجان القراءة للجميع دلالة على الرغبة الطموحة فى تنمية عالم القراءة لدى الأسرة المصرية اطفالا وشبابا ورجالا ونساء ..

وكان صدور مكتبة الأسرة ضمن مهرجان القراءة للجميع منذ عام ١٩٩٤ اضافة بالغة الأهمية لهذا المهرجان كأضخم مشروع نشر لروائع الأدب العربى من أعمال فكرية وابداعية وأيضا تراث الانسانية الذى شكل مسيرة الحضارة الانسانية مما يعتبر مواجهة حقيقية للأفكار المدمرة .

هكذا كانت مكتبة الأسرة نافذة مضيئة لشباب هذه الأمة على منافذ الثقافة الحقيقية فى الشرق والغرب وعلى ما أنتجته عبقرية هذه الأمة عبر مسيرتها التنويرية والحضارية .

ان مئات العناوين وملايين النسخ من أهم منابع الفكر والثقافة والابداع التى تطرحها مكتبة الأسرة فى الأسواق بأسعار رمزية أثبتت التجربة أن الأيدى تتخاطفها وتنتظرها فى منافذ البيع ولدى باعة الصحف لهو مظهر حضارى رائع يشهد للمواطن المصرى بالجدية اللازمة والرغبة الأكيدة فى الاسهام فى ركب الحضارة الانسانية على أن يأخذ مكانه اللائق بين الأمم فى عالم أصبحت السيادة فيه لمن يملك المعرفة وليس لمن يملك القوة .

د. سمير سرحان

هـذا الكتـاب

يتـألف هـذا الكتـاب من عدد من المحـاضرات التي ألقيت على طلاب الدراسات العليا بمعهد البحوث والدراسات العربيـة عن مناهج النقد المعاصر ، والمحاضرات بطبيعتهـا تميل الى الشرح والتبسيط والتقاط ما هو جوهري في الفكرة على ما يتراءى للمتحدث وافهامه للمستمعين بأيسر السـبل ، دون تدقيق في المصادر أو تأنق في العرض ، تجرى على اللسان بتدفق وتلقائية طبقـا لمقتضيـات التواصل وما يبدو في عيون المخاطبين من فضول أو شغف أو ملل ، وطبقا لمـا يرد في خاطر المتحدث في تلك اللحظة على وجه التحديد ، ومن ثم فان العفوية تمثل سمتها الأساسية . وقد أردت أن أحتفظ لهذه المحـاضرات بطابعها الشفاهي فلم أتدخل لاعـادة صياغتهـا وتنظيمها بالطريقة الأكاديمية في توثيق النقول وتدقيق المرجعيات ، حتى أستأنف بها نوعا من الخطاب النقدي الذي طالمـا استمتع به القراء العرب فيما كان يمليه طه حسين ومحمد مندور على وجه الخصـوص ، اذ انني أدركت أن سر سيولة كلامهمـا يعتمد على طريقـة انتاجه عبر الامـلاء الشفوي ، ولا أزعم انني أطمـح الى مجاراتهما في سحر الكلام وايقاعاته الصوتية والدلالية ، ولكن حسبي أن تتسع مساحة قراء هذه الصفحات لتتجاوز دائرة المتخصصين وتمد يدها لعامة المشتغلين بالأدب والثقافـة خاصـة من الشـباب لتعريفهم بمظاهر هذا الانفجار النقدي العظيم الذي جعل النصف الثاني من القرن العشرين عصر النقد الذهبي بحق ، وقد اقتصرت

فى استخدام المصطلحات التى طالما كانت تمثل العائق الأساسى فى التلقى للنقد الحداثى على قدر الضرورة ، مؤثرا شرح الفكرة بأبسط وأقرب العبارات ، كما اقتصرت فى الاشارة الى المراجع على ما يتوفر للقارىء العربى عقب كل فصل أو محاضرة ، واستهدفت فى الجملة الى وضع خارطة كلية للمشهد النقدى فى الثقافة العربية والعالمية ، متفاديا التفصيلات الجزئية والاشكالات المعرفية الدقيقة ، خاصة ما يتصل بطبيعة موقف النقد العربى من هذه المناهج وقصة تلقيه لها واضافته اليها ، لأن ذلك يدخل فى سياق التاريخ للحركة النقدية العربية مما لا تستهدفه هذه الصفحات • ومن الطبيعى أن تكون الصورة المقدمة هنا عامة بقدر الامكان ومحكومة بمنظور محدد يتم فيه التركيز على الجوانب الفكرية والتقنية ويكتفى بالاشارة الخاطفة لمجمل القضايا المثارة ••

وفى تقديرى أن وظيفة النقد المعاصر فى مجتمعاتنا العربية تمضى فى نفس الاتجاه الذى بدأت به عند الرواد ، باعتباره عملا تثقيفيا تنويريا يهدف الى اشاعة الروح النقدى فى مختلف مستويات الفكر والممارسة الاجتماعية لأن دينامية التطور ترتكز على تشغيل الموقف النقدى بأقصى طاقته فى مجالات السياسة والاجتماع والثقافة، وتضيف اليه توجها جديدا هو الذى يميز نقد الآونة الأخيرة وهو تحديد مفهوم وطبيعة توجهه العلمى بشكل يخالف ما كان عليه حال العلم الانسانى من قبل ، فقد خرج من دائرة الفروض الأيديولوجية الضخمة فى نظرياته واجراءاته ليلتمس مدخلا صحيحا للعملية المتنامية المتراكمة ، متسقا فى ذلك مع منظومة العلوم الانسانية فى حركتها المتواصلة لتعديل استراتيجيتها كى تتوافق مع التطور المحدث ، وكلما اصبح النقد علميا وتخلص بقدر الامكان من الفروض الأيديولوجية واتجه الى المستقبل كان أكثر عامية وتواصلا مع الفكر الانسانى وأكثر عونا لنا فى الآن ذاته على اكتشاف

خصوصيتنا فى هـذا العصر واختلافها عما كانت عليه فى العصور الماضية • وحسب هذه الصفحات أن تكون دليلا للقارىء كى يمضى فى تعميق معارفه وضبط توجهه نحو هذا الأفق المستقبلى دون شعور بالغربة أو التهميش ، لأن حركة الحياة من حولنا تمضى على هـذا النحو بالرغم من كل التواترات والتقلصات ، وثقافتنا العربية جديرة بأن تحتل موقعها فى انتاج المعرفة المعاصرة بالدخول فى قلبها والاضافة اليها •

والله الموفـق ؟

دكتور صلاح فضل

القاهرة ـ صيف ١٩٩٦

١ ـ مفهـوم المنهـج

نلاحظ فى البداية أن جميع التعريفات التى تحاول الالمـام بهذا المفهوم تقصر عن الاحاطة بجوانبه ، لأن الوجه اللغوى فى التعريف لا يفى بتغطيـة الشروط الاصطلاحية • فتعريف المنهج لغويا ، هو الطريق والسـبيل والوسـيلة التى يتـدرج بها للوصـول الى هدف معين •

أما تعريفه اصطلاحا فقد ارتبط بأحد تيارين :

أولا ـ ارتباطه بالمنطق ، وهـذا الارتبـاط جعـله يدل على الوسائل والاجراءات العقلية طبقا للحدود المنطقية التى تؤدى الى نتائج معينة • لذلك فان كلمـة منهج انطلقت من اليونانيـة واستمرت فى الثقافة الاسلامية ، لتصل الى عصر النهضة ، وهى ما تزال محتفظة بالتصورات الصورية طبقا للمنطق الأرسطى بحدوده وطرق استنباطه •

فالمنهج فى هذه المرحـلة يطلق عليه المنهج العقلى ، لأنه يلتزم بحدود الجهاز العقلى ليستخرج النتائج منها ، وهو فى ذلك حريص على عدم التناقض •

الثـانى ـ ارتباطه فى عصر النهضة بحركة التيار العلمى •

وقد أخذ المنهج العقلانى المنطقى بعد عصر النهضة يسـلك نهجا مغايرا يتسم بنوع من الخصوصية خاصـة مع « ديكارت » فى كتابه « مقال فى المنهج » • لذلك اقترن المنهج فى هذه الفترة بالتيار العلمى ، وهـذا التيار لا يحتكم الى العقل فحسب وانما كذلك الى الواقع ومعطياته وقوانينه • فالمنهج ـ اذا ـ اقترن بنمو الفـكر

العلمى التجريبى ، ووقع التزاوج بين طرائق العلماء والمنهجيين ، وولد ما يسمى بالمنهج التجريبى • ولكن ليس معنى هذا أنه وقع التخلى عن المفهوم الأول ليحل محله الثانى بصفة مطلقة ، وانما صار ثمة تعايش بين المفهومين ، فقد يطلق المنهج ليراد به المنظومة المرتبة التى يمكن عن طريقها الوصول الى نتائج منطقية ، وقد يطلق المنهج ليراد به المنهج التجريبى •

اما فى العصر الحديث فقد تعددت الشروط والمواصفات التى تحدد طبيعة المنهج العلمى ، لكن موضوع دراستنا لا يتطلب الافاضة فى هذا ، ولذلك سوف يقتصر الحديث هنا عن المنهج النقدى يهم درسنا •

والمنهج النقدى له مفهومان ، أحدهما عام والآخر خاص •

اما العام ، فيرتبط بطبيعة الفكر النقدى ذاته فى العلوم الانسانية بأكملها هذه الطبيعة الفكرية النقدية أسسها « ديكارت » على أساس أنها لا تقبل أى مسلمات قبل عرضها على العقل ، ومبداه فى ذلك الشك للوصول الى اليقين ، فرفض المسلمات اجرائيا وعدم تقبل الا ما تصح البرهنه عليه كليا ، هو جوهر الفكر النقدى ، وهو جوهر فلسفى يرتبط بمنظومة العلوم كلها ، ولهذا الفكر النقدى سمة اساسية وهى أنه لا يقبل القضايا على علاتها انطلاقا من شيوعها وانتشارها ، بل انه يختبرها ويدلل عليها بالوسائل التى تؤدى الى سلامتها وصحتها ، وذلك قبل أن يتخذ هذه القضايا أساسا لبناء النتائج التى يريد الوصول اليها •

أما الخاص ، هو الذى يتعلق بالدراسة الأدبية ، وبطرق معالجة القضايا الأدبية والنظر فى مظاهر الابداع الأدبى بأشكاله وتحليلها ، وهو بهذا المفهوم يتحرك طبقا لمنظومة خاصة به تتألف من مستويات لعل من أهمها :

مستوى النظرية الأدبية :

فكل منهج لابد له من نظرية فى الأدب ، ونظرية الأدب هذه

تطرح أسئلة جوهرية ، وتحـاول اقامة بناء متكامل للاجابة عن هذه التساؤلات • وأهم هذه الأسئلة هو ، ما الأدب ؟ أى التساؤل عن طبيعة الأعمال الأدبيـة وعناصرها وأجناسـها ، وقوانينهـا ، والسؤال الثانى يرتبط بعلاقة الأدب بالمجتمع والحيـاة والمبدع والمتلقى ، أى علاقة المدونة الأدبية بما يرتبط بها وما يخرج عنهـا سوء كانت العلاقة محاكاة أو تخيلا او انعكاسـا او علاقة انطماس أو ارتباط عضوى كما تتصور نظريات الحداثة •

النظرية الأدبية ـ اذا ـ لابد أن تجيب أو على الأقل تحاول الاجابة عن هذين السؤالين ، عن طبيعة الأدب وعلاقاته • وكل نظرية تسفر عن مجموعة من السبل التى ينبغى أن نسلكها للبرهنة على تحقيقها بمقادير مختلفة ، هذه السبل والاجراءات التى يتخذها أصحاب أية نظرية لتحليل الأعمال الأدبية وللبرهنة على توافق القوانين الداخلية والخارجية لها ، هى التى يتمثل فيهـا المنهج المصاحب للنظرية الأدبية ، وكل نظرية تعدل من المناهج السابقـة لتتوافق مع مبادئها وآدائها ومسلماتها •

لذلك فالمفهوم المعرفى المؤسس للأدب هو النظرية ، والمنهج النقدى هو الذى يختبر توافق هذه النظرية مع مبادئها ، ويمـارس فاعليته ، ويتم تداوله عبر جهاز اصطلاحى يحمل قنوات تصـوراته ويضمن كيفية انطباقها ـ قربا أو بعدا ـ مع الواقع الابداعى • والمنظومة الاصطلاحية تمثل الطرف الثالث فى العملية المنهجية ، فعندنا ـ اذا ـ النظرية والمنهج والمنظومة الاصطلاحية والأخيرة تمثل الأدوات المنهجية التى يطبق بها المنهج ، وهى خاضعة للتغير من منهج الى آخر • وتلعب المصطلحات الخاصة بكل مجـال دورا أساسيا فى التمييز بين اختصاصات القول •

هذه الأطراف الثلاثة ـ النظرية ، المنهج ، المصطلح ـ تمثل منظومة متكاملة تبدأ من الاطار الشامل (النظرية) وتنتهى الى التقنيـة المتداولة التى يستعملهـا أصحاب المنهج فى ممارسـاتهم العملية • هذه العلاقة كثيرا ما تتم فيها اختراقات لأنها غير معزولة

تماما عن عديد المؤثرات فى الحقول الجانبية المجـاورة للحقل الأدبى والابداعي عموما ، فالتحولات التى تحدث فى أية نظرية تؤدى الى تعديل فى المنهج والمصطلح ، وغالبا ما تتم تعديلات المصطلح بطرق الاستعارة فى الحقول المعرفية المختلفة ، فالفلسفة ــ مثلا ــ كانت تمثل القوام الأساسى لنظرية الأدب الأرسطية ، وهى نظرية تجريدية عقلانية ، ولكن هــذه النظرية عرفت تحولا كبيرا فى القرنين السابع عشر والثامن عشر ، عندما أخذت الثورة الرومانسية تفرض وجودها، هذه الثورة ارتبطت بمجال معرفى شكل سـندا اساسـيا لها ، هذا المجال تمثل فى الحقل التاريخى ، فنشأة الوعى التاريخى وتعديل تصورات الزمن كى تتفق مع معطيات الواقع ومستلزماته ، أصبحت هى المبـادىء التى تمد المنظومة الرومانسية بمصطلحاتها • لذلك نجد أن العناصر الأساسية التى كانت تتردد فى الكلاسيكية حل محلها عناصر ومصطلحات أخرى جديدة • فاذا كانت الكلاسيكية تتحدث عن المحاكاة ، فان الرومانسية اصبحت تتحدث عن الفرد وعلاقته بالمجتمع ، وعن عمليـات التطور التاريخى ، هذا فضـلا عن حديثها عن الزمن واشكالاته ، وهو خطاب يختلف عما كان سـائدا ، وظلت الرومانسية هى المسيطرة على مجالى الأدب والنقد حتى مطلع القرن العشرين ، عندما بدأ علم آخر ذو مكانة كبيرة فى الظهور ، هــذا العلم هو « علم اللغة » حيث بدأ يستحوذ على بنك المصطلحـات النقدية ، وبدأت مفاهيمه تشيع فى حقل الدراسات الأدبية والنقدية ، وبذلك تغير نسق المعرفة الأدبية ، لتقوم فيه اللغـة بالدور الأكبر والأساسى المهيمن على ما عداه • وهنـا نشهد تحولات النظريـة الأدبية فى ثلاث مراحل أساسية :

١ ــ عندما كانت الفلسفة هى مركز الثقل الموجه لحركتها •

٢ ــ عندما كان التاريخ يحتل مركز الثقل •

٣ ــ ثم تنتقل اللغة لتصبح النموذج المسيطر على نظريـة الأدب فى العصر الحديث •

ان العلاقة بين النظريات الأدبية المختلفة لا تقتصر على ارتباط كل نظرية بنموذج علمى تستمد منه مقولاتها ومصطلحاتها ، وانما يصبح لكل نظرية ـ أيضا ـ تجليات منهجيـة عديدة يجمعهـا اساس معرفى واحد ، ويشترط فيها ألا تكون متناقضة ، بمعنى أن النظرية الأدبية الواحدة تسفر عن طرائق متعددة ومناهج متعددة فى التطبيق ، وهذه المناهج لها مصطلحاتها ، ويمـكن أن تتبـادل الاصطلاح ، هذا التبادل يضمن لها قدرا من الحيوية والمرونة فى المصطلح النقدى ، ولكن هـذا التبادل محكوم بالاتساق المعرفى بين العناصر التى يتم تبادلها ، وهـذه نقطة جوهرية كثيرا ما نغفل عنها فى دراستنا النقدية فى عالمنا العربى ، نتصـور أن بوسعنا أن نخلط بين مصطلحات تعود الى مناهج مختلفة فى أصولها المعرفية ، نتصور أن ذلك يخلق نوعا مما نزينه لأنفسنا ونطلق عليه مصطلحا مرغوبا فيه مصطلح التكامل ، هـذا التلفيق الذى يسـمى أحيانا بالتكامل يغفل عن أمر جوهرى وهو أن نظريـات الأدب تختلف فيما بينها اختلافا جوهريا فى الأسس المعرفية التى تقوم عليهـا ، وأنه لا ينبغى لنا على الإطلاق أن نضم عددا من المصطلحات التى تنتمى الى نظرية معينة ونلفقه قصرا مع مصطلحات أخرى تنتمى الى نظرية مخالفة لها معرفيا ، لأن ذلك ينتج تناقضا شديدا فى المبادىء المؤسسة .

هناك توضيح آخر قد يشرح لنا بشكل أفضل العلاقة بين النظرية الأدبية والمنهج النقدى وهو المتصل بعلاقة المنهج بالمذهب ، لأن كثيرا من النظريات الأدبية كانت تتسم ـ خاصـة النظريات القديمة ـ بشىء من العقلانية المطلقة ، وترتبط بمنظومة الأفكار التى يعتقدها ويؤمن بها ويسلمون بمبادئها ، دون اخضاعها للتمحيص النقدى من ممارسى الأدب ابداعا ونقدا ودراسـة ، عندئذ كانت تمثل ما يطلق عليه المذهب الأدبى :

والمذهب لم يكن مجرد طريقة فى التفكير أو اجراء فى التحليل ، ولكنه منظومة من المبادىء التى تعطى صـورة كلية واجابة تامة عن

السؤالين الأساسيين عن ماهية الأدب وعن علاقاته المتعددة ، يؤمن بها الأديب مبدعا وناقدا ويمارسها دون أية فرصة للتساؤل حولها او التشكك فيها أو اخضاعها للمراجعة واعادة النظر ٠

كان المذهب بهذا المفهوم أقرب الى أن يكون أيديولوجيا ، فتيارات الأدب القديمة الكلاسيكية والرومانسية حتى الواقعية كانت تتسم بهذا الطابع الأيديولوجى لأنها كانت ترتبط بمبادىء عامة فى الحياة تنتظم مظاهر النشاط الانسانى السياسي والاقتصادى والثقافى العام ٠

الأيديولوجية ـ اذا ـ لا تقتصر على الأدب ولكنها تتجاوز ذلك لتشمل موقف الانسان فى الحياة وعلاقته بالمجتمع ووضعه فى التاريخ ، والعقائد التى يدين بها ٠ ارتبطت المذاهب الأدبية فى الفترات السابقة على القرن العشرين ارتباطا حميما بهذه المفاهيم الأيديولوجية ، كان لذلك تأثيره الشديد الواضح على مناهج النقد ، وتأثيره المباشر على مصطلحات النقد الأدبى ، لأن النظرية طالما تعدت المجال الأدبى لتشمل موقف الانسان فى الحياة تصبح أكثر شمولا والزاما وعدم قابلية للمراجعة الدورية ، بمعنى أنه يمكن لنا مراجعة أفكارنا الأدبية من حين لآخر اذا لم تلتحم بشكل واع أو غير واع ، مباشر أو غير مباشر بموقفنا الأيديولوجى يصبح مراجعة هذه المبادىء وتعديلها أمرا بالغ المشقة ، لأن الانسان لا يستطيع أن يغير رؤيته للحياة وموقفه منها بشكل سريع متلاحق يتسق مع سرعة ايقاع تغييره لأفكاره عن الأعمال الأدبية ذاتها وهذه هى الصعوبة ٠

اذا نستطيع أن نقول أن الفرق الجوهرى بين المذهب والمنهج يتمثل فى أن المذهب له بطانة أيديولوجية يصعب تحريكها ، بينما المنهج يتكىء فى الدرجة الأولى على مفاهيم عقلية أو منطقية يمكن حراكها وتغييرها ، فيصعب على الأديب الذى يعتنق مذهبا أن يغيره بسرعة بينما يسهل على المفكر الذى يعتنق أو يقتنع بمنهج محدد

ثم يجد فيه جوانب واضحة من القصــور ، أن يستكمله بقدر أكبر او يعدله بمرونة أوضح ٠

ان الطابع المرن للمنهج يرتبط بصفة أساسية وهي اقتران المنهج بالعلم ، لأننا نعرف أن العلم لا يؤمن بالمسلمات ، فقوانينه دائما موقوتة ، توضع لتنفى ، فمرونته الداخليــة هى خاصيتــه الأساســية ٠

ان نظرية العلم تتميز طبقا للصياغات الفكرية الحديثــة بأنها تسمى أحيانا « النظرية التكذيبيــة » ، بمعنى ان كل ما يقبــل التكذيب والتعديل والتجاوز ينتمي الى العلم ، وما لا يتقبل التكذيب أى أنه من قبيل الحقــائق المطلقة الأبدية الخــالدة فهو ليس من مجال العلم ٠ هــذا يعنى أن الحركية المستمرة هى القانون الأساسى فى العــلم ٠

فالمنهج عندما يقترن بالعلم يكتسب هذه الخاصية الحركيــة ويختلف تبعا لذلك عن مفهوم المذهب لأن المذهب يعتمد على مبادىء مســلم بها لا تقبل الشــك أو الطعن فى مدى زمنى أو مسأحــة محــدودة ، ولكن على المدى البعيد عندما تتغــير المذاهب وتختلف المراحل التاريخية يمكن أن نتصور أن هذا اليقين المطلق لم يعد صحيحا ويمكن تغييره ٠ نتيجة لذلك نجد أنه ابتداء من العصر الحديث تراجعت فكرة المذهبية فى الأدب والنقد ، وحلت محلهــا فكرة المنهجية ، هذا التراجع اقترن بتراجع الأيديولوجيات والمنظومات الكلية الشاملة التى تزعم درجة عليــا من اليقين والحقيقة ، وتزايد الطابع النقدى والارتباط الأوثق بالجوانب العلميــة بما فيهــا من نزعة تكذيبية ، ونقصــد بالنزعة التكذيبية قابلية العلم دائمــا لتعديل حكم القيمة خضوعا لحكم الواقع ٠

تلك هى النقطة الجوهرية فى العلم ، فهو لا يطلق قيما مثل الأيديولوجيا لكنه يمســك بحقائق ، وينحى الأفكار القيمية كلها التى تمتلك أهميــة خاصة لبعض المبادىء لكى يركز على كيفيــة تمثلها فى الواقع ٠

هذا النزوع العلمي هو الذى جعل النقد يتطور طبقا لتطور نظريات الأدب ذاتها من مرحلة المذهبية الى مرحلة المنهجية · ونلاحظ أيضا أن هنــاك قدرا من التداخــل بين المناهج المختلفــة ، لأن الفواصل التى تعزلها ليست قاطعة أو حاسمة ، لكن هذا التداخل لا يؤدى عند النظر الصحيح الى الاختلاط أو التشويش ، فهنــاك مناطق مشتركة تتعدل بها المناهج طبقا لكشوفها المتوالية ، الى جانب هذا التداخل نجد أن هناك حالات من التخارج والتباين وهما يتضحان فى المقام الأول عند اختــلاف الأسس المعرفيــة للمناهج المتعددة ، وفى هذه المناطق لا يمكن أن يلتقى منهجان اذا اختلفت أسسهما المعرفية واذا اختلفت النظريات التى يعتمدون عليها ، أما عدا ذلك سنجد أن مناطق التداخل أكثر شيوعا وانتشارا ، فالمناهج تعدل من حركتها فى مسارها بمحــاولة استخلاص العناصر الفعالة التى ما زالت قادرة على الاجابة المعدلة باستمرار عن أسئلة النظرية الأدبيــة وادخالها فى النسيج المنهجى الجديد ، وبعبــارة أخرى وبمثل واضح نجد أن الانتقــال من المناهج التاريخيــة الى مجموعة مناهج البنيوية وما بعدها قد تم فى مرحلة محددة حاولت انكار أية جدوى وأية أهمية لمجموعة المناهج التاريخية للانقلاب عليها واحداث قطيعة مع المــاضى ، لكن هــذا الأمر لم يستمر وقتا طويلا كما سندرسه بالتفصيل ، حيث تبين أن المناهج التاريخية ذاتهــا أخذت تستمد بعض مقولاتها وتكيف نظرياتها وتصنع مصطلحاتها الخاصة بها كى تنفذ الى قلب المنهج البنيوى ، تأخذ منه مجموعــة من تصوراته وتضمها الى جهازها النظرى والاجرائى والاصطلاحى ولم تلبث البنيوية نفسها بعد أن كانت فى بدايتها شكلية بحتــة مضادة للتاريخ أن تعدل مقولاتهــا لتستبقى تلك العنــاصر التى مازالت فاعلة ووظيفية وضرورية فى نظرية الأدب التاريخية ، وتدرجها فى نسقها الجديد فيما بعد البنيوية ·

لكن يجب التأكيد على أمرين ، من حيث طبيعــة التداخل والتخارج بين المناهج المختلفة :

الأول ـ أن هذا التداخل لا يمكن أن يتم فى ظل تكامل مفتعل ملفق ، ولابد أن يتم بين عناصر قابلة للاتساق المعرفى وليست متناقضة •

الثانى ـ أنه يوظف دائما لاستكمال الاجراءات التى تؤدي الى نجاعة التحليل النقدى للظواهر الأدبية •

نستطيع اذن اعتمادا على هذا المفهوم العام للمنهج وتطوره من الارتباط فى المراحل الأولى بالجهاز المنطقى الفلسفى ، للاقتران منذ بداية العصر الحديث بالطرائق العلمية التجريبية الاستقرائية أن نتمثل بصفة عامة الشكل الكلى للمناهج النقدية وهو يتجسد فى منظومتين :

*** المنظومة الأولى :**

وهى المنظومة التاريخية بتجلياتها المتعددة ، ولا تضم نظرية واحدة فى الأدب وانما نظريات ومناهج عديدة •

*** المنظومة الثانية :**

وهى منظومة البنوية وما بعدها ، وهذا هو المدخل الذى نستعرض منه خارطة المناهج النقدية •

ولكننا نريد أن نطرح سؤالا ، وهو سؤال أساسى فى موقفنا من هذه المناهج ، سؤال طالما طرح منذ بداية عصر النهضة العربية وحتى الآن ، ويبدو أن اللبس المحيط به لم يتم حسمه فى أية مرحلة من المراحل مع أننا الآن فى أشد الحاجة ـ وأكثر من أى وقت مضى ـ لأن نستوضح رؤيتنا له ، وندرك مساره الصحيح ، هذا السؤال هو :

عندما نتكلم عن المناهج النقدية هل نتكلم عن الآداب القومية والمحلية والثقافات المتعددة بأنشطتها وتجلياتها المختلفة وانقساماتها الشديدة الى مجموعة الثقافات الغربية والثقافات الشرقية التى تنتمى الى قوميات وأجناس ولغات مختلفة ؟ ، أم أننا نتكلم عن محصلة انسانية عامة تشمل جماع هذه الآداب والثقافات وتنطبق

عليها جميعا ؟ وبعبارة أخرى فى دراستنا للمناهج النقدية هل يصح التمييز أو ينبغى التمييز والفصل بين ما هو عربى وما هو اجنبى ؟ • وهل خضعت المناهج النقدية فى الثقافة العربية لنفس المحددات والمقومات وأشكال التطور التي خضعت لها فى الثقافة الغربية ؟ وما هى العلاقة بين الدائرتين ؟

هذا سؤال بالغ الحساسية والخطورة ، وينبغى أن نتعرض له بمدخل عام قبل أن نتحدث عن المناهج تفصيليا •

والذين يطرحون هذا السؤال غالبا ما يتخذون مواقف متباينة ، فمنهم من يؤثر الحديث عن فكر وأدب وثقافة عربية محسب ويضعها فى مقابل الفكر والأدب والثقافة الغربية والعالمية مقابلة التغاير والاختلاف ويعتمد فى ذلك على أسباب تاريخية ومنطقية معقولة ، فلكل من الأفقين تاريخه وتطوره وارتباطاته الجذرية بالمجتمع والحياة والأوضاع السياسية والثقافية والعقائدية وخاصة الحواجز اللغوية ، الأمر الذى يبرر فى الظاهر المقولة التى تدعو الى التمييز بين ما ينتمى للدائرتين العربية من ناحية والعالمية من ناحية أخرى •

هذا موقف علينا أن نأخذه فى الحسبان وعلينا أن نخضعه لشىء من التحليل النقدى فى الدرجة الأولى ، ولعل أصحاب الموقف الآخر المقابل لذلك ، الذين يرون ان الفكر الانسانى لم يتمثل أبدا فى جزيرة معزولة ، ولم يتطور عبر سجون اللغات والأقاليم ، وانما كان دائما يجد سبله لاختراق هذه الحواجز لينسفر عن حركة ترتبط بطبيعة الحال بالمجتمعات التى تنشأ فيها وتخضع للشروط التاريخية التى تكيفها ، لكنها لا تلبث أن تسرى بعد ذلك فى الفكر الانسانى كله تخلق تيارات أشبه ما تكون بتيارات عالمية ، تحدد الملامح العامة لهذا الفكر ، وتأخذ فى حسابها اختلاف التضاريس فى التجليات المختلفة •

فمثلا ما يطلق عليه الثقافة الغربية لا يمثل وحدة جغرافيــة ولا تاريخية ، ولا لغوية واحدة ، وانما يخضع لعصــور ومراحل عديدة ، وينتمى الى لغات وثقافات متخالفة ويجعلها منفصلة جغرافيا وتاريخيا ولغويا وثقافيــا ، ومع ذلك لا يمنع هــذا من أن ندرك شيئا من الشــمول الكلى بين تياراتها المختلفــة ، وأن المقولات الأيديولوجية خاصة المتعلقة بالعقائد التى كانت تفصــل الناس وتكاد تجعلهم أجناســا مختلفة تقوم العلاقة بينها على منطق العداء والحروب أكثر مما تقوم على منطق التواصل الحضارى ، فاذا كان هذا منطق العصور القديمة ، فانه لايمكن أن يظل منطق العصــور الحديثة • وربما كان التناول النظرى لهذه القضية لا يسفر عن نتيجة موثوق بها ، وكانت الأمثلة التاريخية هى التى تعدل نظرتنا أو درجة انحيازنا لهذا الفريق أو ذاك •

منظومـــة المنــاهج التاريخيـــة

- المنهــج التــاريخى •
- المنهــج الاجتمــاعى •
- المنهــج النفسى الأنثروبولوجى •

٢ ـ المنهـج التـاريخي

يعد المنهج التاريخي أول المناهج النقدية فى العصر الحـديث ، وذلك لأنه يرتبط بالتطور الأسـاسى للفكر الانسانى ، وانتقاله من مرحلة العصور الوسطى الى العصر الحديث ، هـذا التطور الذى تمثل على وجه التحديد فى بروز الوعى التاريخى ، وهـذا الوعى التاريخى هو الذى يمثل السمة الأساسية الفارقة بين العصر الحديث والعصور القديمة .

وفيما يتصل بالمجال النقدى على وجه الخصوص ، نجد أن الاطار الفكرى انبثق داخله هـذا الوعى التاريخى تمثل على وجه التحديد فى المدرسة الرومانسية ، لأنها كانت من الوجهة التاريخية عند نشأتها خلال القرنين الثـامن عشر والتاسـع عشر وانزياح دائرتها خارج المنطقة الأوربية والغربية المركزية الى الثقافات الأخرى ومنها الثقافة العربيـة ابان النصف الأول من القرن العشرين ، كانت الرومانسية هى التى تبلور وعى الانسان بالزمن وتصـوره للتاريخ ، ووضوح فكرة التسلسل والتطور والارتقاء ، والقضـاء بشكل نهائى على فكرة الدورات الزمانية أو الحركة الانتكاسـية للزمن والتاريخ ، بمعنى أن الأفكار التى كانت سائدة قبل الحركة الرومانسية كانت تضـع العصور الذهبية فى المـاضى ، وتنظر الى الحـاضر باعتباره تحللا وانهيارا وتدهورا .

جاءت الحركة الرومانسية لتعكس هذا الموضوع بشكل أساسى ولترى مسيرة الانسان فى الزمن طبقا لقوانين النشوء والارتقاء ، والتطور ، والانتقال من المراحل البدائية الى المراحل الأكثر تقدما .

كانت الفلسفة ـ بطبيعة الحال ـ باعتبارها المجلى النظرى لوضوح الأفكار الأساسية فى الثقافة الانسانية هى التى تمثل فيهـا هذا الوعي التاريخي ، وذلك بتصـور العصور المـاضية على انها تدرجت من العصور البدائيـة التي كانت تسـود فيها الأنظمـة الاسطورية الى العصور الدينية ثم الى العصور الانسانية الحديثة •

الرومانسية ــ اذن ــ فى الفكر النقدى ، هى التى بدأت التوجه الى التمثيل المنتظم للتاريخ ، باعتباره حلقة من التطور الدائم ، يتم فيها تصـور الأدب باعتباره تعبـيرا عن الفرد والمجتمـع ، وبالتالى فهو يرتبط بهذه الجدلية التى تعكس علاقة الفرد بالمجتمع ، وباعتباره ــ وهـذا هو الأهم ــ تعبيرا عن الحيـــاة فى تدفقهـا وانهمارهـا •

اذ ربط الأدب بالواقع الاجتماعى والثقافى بأبعاده المتعددة ، وتحميله وظيفـة تغيـير هذا الواقـع ، كان هو جوهر النظريـة الرومانسية فى علاقة الأدب بالحياة ، وهو الذى انطلقت منه لمعارضة أشكال الأدب السابقة عليها ، خاصة الكلاسيكية التى كانت ترى فى الأدب مجرد محاكاة للأقدمين ، باعتبارهم يمثلون النموذج الأرقى للابداع ، هذه المحاكاة عكسها المنظور التاريخى عندما وضع هؤلاء الأقدمين فى موضعهم الطبيعى فى سلم التطور البشرى ، بحيث لاتكون أعمالهم فى النمـاذج المثلى للمبدعين فى العصـور التاليـة • ندرك هنا فلسفة التغيير الجوهرية التى جاءت بها الحركة الرومانسية ، وفى كيفية احتضانها لنشوء هذا الوعى التاريخى •

وقد ترتب على ذلك شىء بالغ الأهميـة وهو تمثل الانتـاج الأدبى فى جملته باعتباره عاكسا لحركة الحياة والمجتمع ، وتطوراتها ، وممثلا على وجه الخصـوص للطاقة الثورية فيها ، ولارادة التغيير ، وفقدان الحلم والضيق بالواقع والتمرد •

الثورة ــ اذ ــ كانت تعكس التفاعل الحيوى الساخن للابداع

الأدبى مع الواقع الاجتماعى الخارجي ، بمعنى احلال منظومة من المثل الاجتماعية والثقافية والأدبية ، مخالفة للمنظومات السائدة ٠

يرتبط بذلك نمو حركة البحث العلمى والأكاديمي فى الأوساط الثقافية والبيئات الجامعيـــة على السواء ، ومحاولة رصد أكبر عدد من البيانات عن العصور السابقة ، كان هذا يمثل الترجمة العملية للنزعة التاريخية فى دراســة الأدب ونقده ، وضرورة الاهتمــام بالتوثيق ، وعدم قبول الأشياء كمسلمــات ، والاعتمــاد على العقل والبرهان ، والتعامل مع النصوص من منطلق تحديد أولا درجة نسبتها الى اصحابهــا وتوثيقها ، ودراســة المصــادر الأدبيــة ، وعلاقات التأثير والتأثر بين الأدباء المختلفين ، وعلاقات الآداب المحلية بالآداب العالمية ٠ كل هذا أكمل التصور الزمنى ، والى جانب تمثل التاريخ كسلسلة من الحلقات التى تخضــع لقوانين التطور والارتقاء هناك تمثل المكان مرة أخرى باعتباره اطارا آخر تنتظم فيه علاقات الابداع المحلية ، والاقليمية والعالمية فى دوائر متفاعلة ومتداخلة فى الآن ذاته ، أى أن التنظيم العلمى للمادة الأدبية ودراستها بتحديد مصادرها ، وتوثيق نصوصها ، وتحليل مخطوطاتها والكشف عن علاقاتها وعوامل التأثير والتأثر فيما بينها ، كان الخطوة التالية فى المنهج التاريخى الذى ترتبت على تأسيسه طبقا لفكرة الوعى التى رسختها المدرسة الرومانسية ٠

ولعل هذا التوجه فى توثيق المــادة الأدبية وتنظيمها زمنيا ، ثم ترتيبها طبقا لأهميتها كان مرتبطا ــ أيضــا ــ بنشأة الطباعة واعادة النشر ، والامكانات الهائلة الجديدة التى توفرت فى عصر الطبــاعة ٠

لم يكن ذلك ممكنا فى العصور السابقة ، لأن طبيعة تداول الأعمال ذاتها ، واعتمادها على نماذج المخطوطات لم تكن تسمح باقامة مثل هــذا النظام ، وهذا النظــام يعتبر ســمة جوهرية مرتبطة بطبيعة التطور فى العصر الحديث ، ولعل هذه النقطة ــ على

وجه التحديد ـ هي من تلك النقاط التى مازالت قائمة وضرورية فى البحث الأدبى ، اذ أن الخطوة الأولى التى ينبغي على الباحث أو الدارس أن يتأكد منها قبل الشروع فى بحثه ، هو أن يتساءل عن مادته ، مدى تحققه من نسبتها الى أصحابها ، الأمر الذى ترتب عليه الاهتمام بالمؤلفين ، وتوثيق حياتهم وكتابة تاريخهم ، ثم الكشف عن مصــادرهم فى التأليف ، ووضعهم فى موضعهم فى الخــرائط الثقافية العامة •

وفى منتصف القرن التاسع عشر تقدم الفكر التاريخي خطوة هائلة نتيجة للفلسفة الجدلية عند « هيجل » وعلى وجه التحديد ابتداء من الفلسفة المــاركسية •

لقد أصبحت المــاركسية منذ نهاية القرن التاسع عشر تمثل الأساس الصلب للتصور التاريخي للأدب والفن ، فالمــاركسية فى تمثلها لبناء الحياة المختلفة ـ ومصطلح البناء مأخوذ من مجــال المعمار ـ أدارت تصورها على أساس أن هناك أبنية سفلى وأبنية عليــا •

فالأبنية السفلى تتمثل فى حقائق الحياة المــادية المتعينــة المتمثلــة فى الوجود الفعلى الخــارجي للمجتمعــات والنشر ، فى تجسدها المــادي فى الجانب الاقتصادى ، والسياسى ، ونظم العلاقات الاجتماعية على وجه التحديد فى الانتاج المتمثل فى الحياة ابتداء من طرق المعيشة وانماط الحيــاة الرعوية والصناعية ••• الخ ، والبنية السفلى لا تعنى حكم قيمة بأنها أدنى من غيرها بل تعنى على العكس من ذلك تصورا مكانيا •

أما الأبنية العليــا فهى تنبثق من هذه البنيــة الســفلى ، وتتمثل فى القوانين والشرائع والأنظمة الاجتماعية ، ولعل الطبقة الأشد تبلورا ورهافة فيها وبعدا عن هذه البنية السفلى ، ولكن اعتمادا فى الآن ذاته هى الآداب والفنون •

وقد اعتمدت المــاركسية ـ الى جانب ذلك ـ على تصــور فلسفى للعصور المختلفة ، واعتمدت على وجــه الخصــوص على

مقولة « الحتمية التاريخيــة » ، أى أنها طبقا لمنظومتها الفكريــة الفلسفية ، تمثلت التاريخ البشرى باعتباره مراحل لابدأن تتوالى على النمط الذى وضعته ، وقد تمثلت فى الانتاج الفكرى والأدبى طبقا لمحــورين :

المحــور الأول :

هو انبثاقه المباشر وتكيفه الضرورة بالواقع المــادى الملموس فى المجتمع والحياة ، وهــذا اقصاء لكل الجوانب المثالية والفكرية والذهنية فى تكييف الأدب والفن ، وتركيز على الجوانب المــادية ·

المحــور الثــانى :

ربط الانتاج الأدبى والفني والفكرى بالتسلسل طبقا لحتمية ثابتة ، وجبرية لا فكاك منهــا ، كل الفنون تبدأ بطريقــة فطريــة انطباعية عشوائية ، تخضع للنظام الراسمالى ، ولابد أن تصب فى نهاية الأمر فى المستقبل الاشــتراكى ، وكل الآداب والفنون التى لا تتجه هذه الوجهة فهى مضادة لحركة التاريخ وفاقدة لمصداقيتها ، هذا هو المنظور المــاركسى الجوهرى ، فهو تاريخى حتمى ·

لعبت النظرية المــاركسية دورا هاما فى تكريس نموذج محدد للتطور التاريخى بعدما كان مفتوحا فى النظريات السابقة عليهــا خاصة الرومانسية ، وذلك عن طريق الدعوة الى حتميــة التطور التاريخى نحو الاشتراكية ، وبهذا أصبحت تضع الانتــاج الأدبى والفنى فى قوالب طبقا لمحددات متعينة سلفا بحدود النظرية ، بالرغم من المراجعات الكثيرة او وجوه النقد العميقة التى أدخلها الماركسيون المنحرفون فى مجــال الأدب ، ويكفى ــ هنا ــ أن نشير الى إســم بالغ الأهميــة ، وصانع النظرية المــاركسية المتطورة فى الأدب ، والمنشق على الفكر الروسى الذى تحدد ابتداء من عام ١٩٣٣ فى المؤتمر الأول للكتاب الاشتراكيين ، وهو « جورج لوكاش » ، ونشير هنا الى تصور لوكاش للرواية لأنه يرتبط بالمنظور التاريخى فى دراسة الأدب ، والفــكرة التى نريد الاشــارة اليها هى الفــكرة

انه لا يوجد ما يمكن أن نطلق عليه الرواية التاريخية ، لسبب بسيط وهو أن كل رواية لابد أن تكون تاريخية ، وغاية ما هنالك أنها اذا كانت تدور عن القديم فهي تتصل بالتاريخ القديم ، أما اذا كانت تدور في الوقت الراهن فهي تتصل بالتاريخ المعاصر ، وليس حق الأدب ألا يكون تاريخيا ، بمعنى ـ وهذه هي النقطة الجوهرية التي نود الاشارة اليها ـ أن التاريخ لم يعد مجرد احتمال من احتمالات متعددة في الابداع الأدبي والفني أو طريقة من الطرائق المختلفة في تناول هذا الابداع بالبحث والدراسة والنقد ، وانما أصبح قدرا لابد للمبدعين أن يلتزموا به ، ولابد لمن يعالج أعمالهم بالنقد والدراسة أن يتمثله ويستقرىء قوانينه ، ويطبقها على هذا الانتاج .

فالتاريخ ابتلع الأدب ، ابتلع الفن ، ابتلع الثقافة ، لكن التاريخ بمنظور محدد بقوانين متعينة سلفا ، وهو أنه عليه أن يساق سوقا كما تساق المجتمعات لكي يفضي في نهاية الأمر الى التحقق الاشتراكي في الفردوس الموعود في المستقبل القريب سواء تلكأت الشعوب في طريقها لتحقيق هذا النموذج الفردوسي أو تباطأت ، لكنها مضطرة أن تذهب اليه في نهاية الأمر الى جانب هذا التمثل الصارم لخضوع منطق الابداع ، والبحث والدراسة للجبرية التاريخية .

هناك مناهج أخرى في النقد كانت أكثر تخففا ومرونة من المنهج الماركسي ، تسلم بمبادئه ، ولكنها تفسح هامشا لحرية الفرد ، وحرية المبدع ، وحرية الباحث ، وحرية الناقد ، بحيث لا يصبح مضطرا الى أن يندرج في هذه المنظومة الحتمية ، سنشير الى أهم هذه المناهج :

* الواقعية النقدية :

وقد تبلورت في منتصف الخمسينيات ، بعد الحرب العالمية الثانية ، وتمثلت في نظرية الالتزام الوجودية ، والتي تمثلت في قضية

علاقة المبدع بالواقع تمثلا فى كثير من الحيوية والمعاصرة والتطوير للفكرة التاريخية • فالمبدع أو الأديب — على وجه التحديد — يعتبر قائدا فكريا فى مجتمعه ، وهذه القيـادة الفكرية تجعله لا يستطيع على الاطلاق أن يتجاهل أهم القضايا الجوهرية التى تواجه المجتمع فى صراعاتـه الداخليـة ، أو فى صراعاته الخارجية مع الغازى الذى لا يمكن أن يحتل وطنه مثلا • وقد كانت تجربـة الوجوديـة مع النازية وغزو ألمـانيا لأوربا تجربة مريرة فى الحفاظ على استقلال الأوطان وهويتها ، وكذلك التجربة الداخلية فى صراع الطبقـات ، وضرورة الدفاع عن الحرية ، حرية الفرد تجاه قمع كل السلطات •

هناك عدد من القضايا الأساسية ، اعتبرت الفلسفة الوجودية أن المشتغل بالفكر الأدبى ابداعا ونقدا ، لا يستطيع بحـال أن يتخذ موقفا سلبيا منها ولا أن يهرب من أداء وظيفتـه وتحمـل مسئوليته تجاهها •

الوجودية — اذ — فى الفكر الابداعى وفى الفكر العام ، ولكن الابداع كان هو البلورة الصافية لهذا الفكر تقضى بأن هنـاك ثنائية جوهرية تحكم علاقة المبدع بالحياة ، هـذه الثنائيـة تتمثل فى : الحرية/المسئولية ، بمعنى أنه لا أحد يلزمك بتبنى قضـية ، لابد أن تتبناها أنت ، وهـذا هو مجلى الحرية الحياة موقف بالنسبة للفكر الوجودى الأدبى ، تتحدد أقدار الناس وقيمهم طبقـا لمدى قدرتهم على صناعة مشروعاتهم فى الحياة ، وطبقا لنوعية المواقف التى يتخذونها أثناء صياغتهم لهذه المشروعات•

ان المسئولية والحرية هما طرفا الجدلية الجديدة التى تغرس الوجود الانسـانى فى التاريخ ، وتمثل التطور النقـدى للمنظور التاريخى عند الوجوديين • وبين قطبى الحتمية التاريخية ، والموقف الوجودى ، كانت قد اختمرت المدرسـة التاريخيـة الحقيقيـة فى دراسة الأدب •

ولابد لنا أن نرجع الى الوراء قليلا ، ونقفز من منتصـف

القرن العشرين الى نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين لنعرف الخط الثانى من الفكر التاريخى النقدى ٠

وقد تمثل الخط الثانى على وجه التحديد فى مجموعة من النقاد الكبار أصحاب الدعوات الأساسية فى ربط الأدب بالحياة ، وتأصيل طرائق التحليل النقدى لهذا الأدب ، بالافادة من المعطيات التاريخية ، ومن العلوم المختفة ، نشير فقط الى اسمين جوهريين ممن أسهموا فى تشكيل الاتجاه التاريخى فى النقد الأدبى بعيدا عن قطبى الأيديولوجية الماركسية من ناحية والوجودية من ناحية أخرى ، وهذان الاسمان هما « تين » و « لانسون » ٠

أما « تين » فهو ناقد فرنسى كبير من النصف الثانى من القرن التاسع عشر ، حيث ربط الأدب بالعوامل الثلاثة الأساسية المكونة له ، وهى :

١ ــ البيئة ٠

٢ ــ الجنس ٠

٣ ــ الوسط ٠

ونظرية « تين » تعتبر ترجمة معتدلة للنظريات الحديثة فى ربط الأدب بالحياة ، والتى تتحكم فيها عوامل حددها « تين » وهى :

١ ــ البيئة التى ينشأ فيها المبدع ٠

٢ ــ الثقافة ٠

٣ ــ التربية ٠

٤ ــ العوامل الزمانية والمكانية المؤثرة فيه وتصبغ أدبه ٠

وقد أخذ على نظرية « تين » من الوجهة الفكرية عدم افساحها مكانا ملائما للعبقرية الشخصية ٠ كان لجعل البيئة والظروف الخارجية التى تحدد نوعية الابداع ومستواه ، يغفل أن هذه البيئة كثيرا ما يتعايش فيها مبدعون ، فينبغ أحدهم وينتج أعمالا غاية فى القوة والجمال ، ويظل أخرون غير قادرين على هذا الانتاج ،

وكلهم خضعوا لنفس المؤثرات الخارجيـة ، الأمر الذى يتطـلب افساح مكان للعنصر الفردى وأهمية الموهبـة الفردية فى الابداع الأدبى •

ولكن « تين » قد تدارك هذه الفكرة عندما أشـاد بعبقريـة شكسبير فى مقدمة كتابه عن الأدب الانجليزى •

ان هناك أشخاصا أدباء كبارا ، يرتفعون بقاماتهم عن الوسط الذى عاشوا فيه ، ويحققون بمواهبهم مستويات نوعية من الابداع لا يمكن أن تفسر فقط طبقا لنظريته السابقة ، بل لابد من ادخـال معامل آخر ، وهو معامل الموهبة الفردية وعبقرية الأشخاص فى حساب الناقد والدارس للابداع الأدبى •

وفى بداية القرن العشرين تبلور المنهج التاريخى فى الأوساط العلمية والأكاديمية عند استاذ عظيم هو « لانسون » ، وهو يعنينا هنا بصفة أساسية لأمرين :

الأول ــ أنه من أكثر الأساتذة الذين أثروا فى النقد العربى ، ويكفى أن نعد من تلاميذه على الأقل طه حسين من الجيل الأول من نقادنا العرب ، ومحمد مندور من الجيل الثانى ، الأمر الذى يجعل اللانسونية ــ وهى التسمية التى نطلقها على المنهج التـاريخى فى النقد نسبة له لأنها تبلورت لديه ــ ذات أثر كبير على النقاد العرب•

الثـانى ــ أن لانسون على وجه التحديد فى كتابه « منهج البحث فى الأدب » وهو كتـاب بالغ الوجازة والكثافة والجمـال ، نستطيع أن نتبين الخطوط الأساسية للمنهج التاريخى فى دراسـة الأدب ونقده فيه فقد كان كتاب لانسون هذا هو البلورة العلميـة الأخيرة للمحددات الأساسية فى المنهج التاريخى فى النقد الأدبى •

ولكن النقد التاريخى ما لبث أن تطور وانزلق الى نوع آخر من النقد وهو الذى نطلق عليه النقد الاجتماعى ، ويكفينـا هنـا أن نشير الى العلاقة الجوهرية بين النقـد التاريخى من ناحيـة ، والنقد الاجتماعى من ناحية أخرى ، وأن حاضنة النقد الاجتماعى كان هو النقد التاريخى ، بمعنى أن أهم المبـادىء التى نمت بعد

ذلك ، واستقرت فى النقد الاجتماعى قد نشأت فى حضن النقد التاريخى •

ولذلك نجد من العسير فى الثقافة العربية ـ الى درجة كبيرة ـ أن نفصل بين التوجهين ، لأن الحدود متداخلة بين المنهجين ، وربما كانت وسيلتنا فى الفصل بينهما هى نفس الوسيلة التى أشرنا اليها عند الحديث عن « لوكاش » عندما قال أن البحث والنقد اذا توجه الى التاريخ القديم كان تاريخيا ، واذا توجه الى العصر الحديث ، يمكننا أن نسميه حينئذ اجتماعيا •

والنقد الاجتماعى نفسه قد أثر بدوره فى توسيع دائرة اهتمام النقد التاريخى بالعصور القديمة ، فبينما كانت الدراسات التقليدية السابقة تهتم فى العصور القديمة بالابداع الأدبى المرتبط فحسب بحركة الساسة وقيام وسقوط الدول ، وبلاط الملوك والخلفاء والحكام والولاة ، استطاع النقد الاجتماعى ، أن يطور فى هذا المفهوم التاريخى ليجعل الاهتمام ينصب ـ أيضا ـ على الهامش المقموع ، والمبدعين البعيدين عن السلطة ، وأدباء الشعب ومن تغفلهم المصادر ، وتسقطهم الذاكرة التاريخية الرسمية ، وخاصة فى الابداعات الكبرى الجماعية للشعب ، مما عنيت به على وجه التحديد مدارس الفلكلور ، ودراسة الفنون الشعبية والأدب الشعبى • كان هذا مظهرا من مظاهر تأثير التوجه الاجتماعى فى تطوير المفاهيم التاريخية فى الأدب ونقده •

والآن نتبين مجموعة النتائج الأساسية المترتبة على دراسة المنهج التاريخى :

أولا ـ ما يتصل بالتوزيع النوعى للأجناس الأدبية • بمعنى أن تناول وتنظيم الانتاج الأدبى فى المراحل التاريخية المختلفة ، كان من الضرورى تقسيمه الى شعر ونثر • وملاحظة الفوارق النوعية بين الأجناس الأدبية المختلفة وانقسامها الى شعر غنائى وشعر ملحمى وشعر مسرحى ، ثم فى العصور التالية الى شعر غنائى وكتابات سردية قصصية وروائية ، وكتابات مسرحية نثرية ، كان

من الوسائل الهامة للمنظور التاريخي فى النقد الأدبى ، وأن دراسة خارطة الأنواع الأدبية وتحولاتها المختلفة وأشكال تداخلها أصبح من مهام حركة النقد الأدبى ، الذى كان علم التاريخ يقدم النموذج التصورى والنظرى له •

ثانيا ــ تنظيم خرائط العصور المختلفة والفترات الزمنية ، وكتابة تاريخ الآداب ، والتاريخ الأدبى نفسه يدين فى هذا للمنهج التاريخى النقدى فى نشأته وازدهاره ، التاريخ الأدبى باعتباره علما موازيا ومتداخلا ومستقلا عن النقد •

لكن النموذج الذى ساد فى تاريخ الأدب ــ للأسف ــ أصبح نموذجا تقليديا ، لأنه جمد بعض المقولات الجوهرية واتكأ عليها واخذ يكررها طبقا لهذا النموذج فى تاريخ الأدب ، واصبح هناك تبعية مباشرة تربط الأدب بالأحوال السياسية والاجتماعية ، بمعنى أنه يتعين على الدارس أن يبدأ من خارج منطقة الأدب ، يبدأ عند دخوله الكتابة عن اية ظاهرة أدبية بالاكتفاء بترديد المقولات التاريخية المذكورة عن الحياة السياسية والاجتماعية ، واشارات عابرة تعتمد على « الاكلاشيهات » المتداولة عن الحياة الاقتصادية ، ثم عن الأوضاع الثقافية ، وعندما يفرغ الدارس من ذلك لكى يتحدث عن الظاهرة الأدبية التى وضعها موضع دراسته ، وتمثل مجال تخصصه ، يكون قد انقطع نفسه ، ولم يعد أمامه الا أن يشير اشارات عابرة الى الأعمال الابداعية فى ذاتها لكى يربطها ربطا آليا بكل المعلومات والبيانات التى سبق أن قدمها كمداخل لدراسته •

المشكلة فى هذا التصور أنه يفتقد الى عنصرين جوهريين ، وهذا هو مأزق النموذج السائد فى تاريخ الأدب ، وهذان العنصران هما :

العنصر الأول :

يتمثل فى أنه يتكىء على مجالات معرفية وعلمية ، لا يملك

الباحث فى الأدب ، الأدوات التى تمكنه من البحث فيها ، وتجيز مادتة بنفسه ٠

فعلوم السياسة والاقتصاد والاجتماع والتاريخ لها أدواتهـا وطرائقها ووسـائل تحليلها ، والبحث فى الأدب ـ عادة ـ يقوم ادراكه على تشكيل مادة جديدة من هذه العلوم محدودة للغاية ، وان لم تكن معدومة ، لأنه لا يملك الوسـائل والأدوات التى تجعله يضيف اضافة حقيقية للمادة المدروسة ، بحيث يكون تابعا لغيره ومستخدما لمـادة سابقة التجهيز دون أن يتمكن من اضـافة شيء اليها أو تعـديل مقولة من مقولاتهـا ، هـذا هو العيب الأول فى الاستخدام الآلى لمنظومة المنهج التاريخى فى تحليل الأدب ٠

العنصر الثـانى :

وهو أخطر من الأول ، اذ كان البيانات التى يجمعها من هذه المجالات السياسية والاقتصادية والاجتماعية غير قادرة على الاطـلاق على الكشف عن القيمة النوعية للأعمال الابداعية التى يحللها ، فالكشف عن القيمة النوعية لمستوى الشعر أو القصة أو الروايـة أو المسرحية ، وبيان قيمتها الجمالية هى الوظيفة الحقيقية لدارس الأدب ، لأن دارس الأدب وناقده هما الخبيران فى الادب ونقده ، والخبرة بالمـادة تقتضى القدرة على معرفة المستوى الابداعى ، فاذا تساوت لدى دارس الأدب كل الأعمال الابداعيـة ، ووضعت على نمط واحد ، فقد نقد قدرتـه على التمييز ، وتنازل عن مهمتـه التخصصية فى دراسة المـادة الأدبية ٠ هذا الكشف غن القيمـة النوعية لا تفلح الأدوات المستعارة من المجالات المعرفية الأخرى فى تحقيقه عند مقاربة نص ابداعى ، وعندئذ نجد أن طريق الأدب كثيرا ما يعتقد لهذه الوظيفة الجوهرية ، وهى القدرة على أن نضـع أعمالا ابداعية نوضـع تقدير طبقا لقيمتها الجمالية ، وذلك لسبب بسيط هو أنه نتيجة للمنهج الذى يستخدمه الدارس ، فانه يميـل الى التركيز على تلك النصـوص التى تخدم الاشـارات السياسـية

والاقتصادية والاجتماعية التى ركز عليها ، وتصبح الأعمال الأدبية مجرد شـواهد على هذه الحقائق ، مما أدى الى جعل الدراسـة الأدبية مجالا للتعتيم على المستويات الأدبية ، ومجالا لاضعاف قدرة الباحث على قراءة النصـوص وتحليلها واكتشاف المعايير الجمالية والنقدية الصالحة لهذه القراءات الكاشفة عن قيمة العمل الأدبى ٠ لكن ليس معنى ذلك أننا نطالب باستبعاد تاريخ الأدب ، وانمـا يجب على دارس الأدب أن يطور مفهومه وأساليبه ، وأن يبحث عن أدواته التى لا يصبح فيها عالة على غيره من ناحية ، والا يفقد قدرته على تمييز القيمة النوعيـة لمـادته من ناحية أخرى ، ولكن يظل تاريخ الأدب الذى كان أحد النتائج الهامة جدا للمنهج التاريخى فى نقد الأدب ، فرعا هاما من الدراسـة الأدبية ، لابد من الاهتمام به وتطويره ٠

ثالثـا ــ من النتائج المترتبة على تحكيم المنظور التاريخى ، ما نعرفه فى تاريخ الآداب العالمية والعربيـة من دراسة المذاهب الأدبية المختلفة ، والمرتبطة بعصور متعددة ، ما نعرفه ــ مثلا ــ فى مذاهب النقد الأدبى ابتداء من الكلاسيكية الى أن نصل الى الحداثية الأخيرة ٠ ولأننا سنعرف ان الكلاسيكية اما أن تكون هى الكلاسيكية القديمة ذاتها ، أو الكلاسيكيـة الجـديدة التى ترتبت على بعث النظريات القديمة ، وتأويلها وتفسيرها فى عصر النهضـة ، وكذلك الرومانسية التى نشأت فى الفترات التاريخيـة من القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ، وانتقلت الى العالم العربى فى القرن العشرين بتجليات مختلفة ، الى غير ذلك من المذاهب الأدبيـة التى نشـأت بعد الرومانسية وظل لها تأثيرها فى مذاهب النقد الأدبى ٠

والنقطة الأخيرة التى أود أن أشير اليها فى عرضنا للمنظور التاريخى وهى النقطة الخاصـة بالمصطلحات ٠

ان المنهج التاريخى فى نقد الأدب يستعير مصطلحاته ــ بطبيعة الحال ــ من مجـالات التاريخ ، التى تتحدث عن العصر والبيئـة

وغيرها ، كذلك يستعير مصطلحاته من تلك المصطلحات التى نشأت ونضجت وتطورت على مر التاريخ ، وأصبحت علامة على منظومات فكرية ، ومذهبية • الى جانب ذلك فان المنهج التاريخى قد يستعير مصطلحاته من علم الأحياء ، عندما يتحدث عن النشأة والتحول والتطور والموت ، وقد يستعير بعض مصطلحاته من علم الاجتماع •

اذن نجد الجهاز المفاهيمي « منظومة المصطلحات » فى المنهج التاريخى تستقى من هـذه العناصر مرتبة على النحو التـالى : التاريخ أولا ، أى المصطلحات التى اختمرت عبر المراحل التاريخية واستقرت فى الوعى الثقافى ، وثانيا المصطلحات المتنوعة من عـلم الأحيـــاء •

أهم مراجع المنهج التاريخى :

١ ـ المنهج التاريخى : للدكتور حسن عثمان •

٢ ـ منهج البحث فى الأدب واللغـة : ترجمـــة الدكتـور محمد مندور •

٣ ـ البحث الأدبى : الدكتور شوقى ضيف •

٤ ـ مصادر الشعر الجاهلى : الدكتور ناصر الدين الأسدى•

٥ ـ مناهج البحث فى الأدب : الدكتور شكرى فيصل •

٦ ـ مفـاهيم نقديـة : تأليف دينيه ويليـك ، ترجمـة محمد عصفور •

٢ ـ المنهج الاجتماعى

يعتبر المنهج الاجتماعى من المناهج الأساسية فى الدراسات الأدبية والنقدية ، وقد انبثق هذا المنهج ـ تقريبا ـ فى حضن المنهج التاريخى ، وتولد عنه ، واستقى منطلقاته الأولى منه : خاصة عند هؤلاء المفكرين والنقاد الذين استوعبوا فكرة تاريخية الأدب وارتباطها بتطور المجتمعات المختلفة ، وتحولاتها طبقا لاختلاف البيئات والظروف والعصور • بمعنى أن المنطلق التاريخى كان هو التأسيس الطبيعى للمنطلق الاجتماعى عبر محورى الزمان والمكان، اذ يشف المحور الزمانى عن امكانية أن يرتبط التغير النوعى للأعمال الأدبية ، بالتحولات التى تحدث فى الحقب التاريخية المختلفة ، وعبر اختلافات المكان ـ أيضا ـ اذ ان لكل مكان زمانه وتاريخه وظروفه الخاصة •

لقد أسفر ذلك كله عن توجه عام للربط بين الأدب والمجتمع ، ويمكننا القول بأن المنهج الاجتماعى هو الذى تبقى فى نهاية الأمر من المنهج التاريخى ، وانصبت فيه كل البحوث والدراسات التى كانت فى البداية متصلة بفكرة الوعى التاريخى ، اذ سرعان ما تحول هذا الوعى الى وعى اجتماعى يرتبط بطبيعة المستويات المتعددة للمجتمع ، وبفكرة الطبقات ، وكذلك يرتبط بفكرة تمثيل الأدب للحياة على المستوى الجماعى ، وليس على المستوى الفردى ، بمعنى أنه كلما اعتبرنا الأعمال الأدبية تعبيرا عن الواقع الخارجى ، كان ذلك مدخلا لربطها بتفاعلات المجتمع وأبنيته ونظمه وتحولاته ، باعتبار هذا المجتمع هو المنتج الفعلى للأعمال الابداعية والفنية •

ولقد أسهمت نظرية الانعكاس التى طورتها الواقعية فى تعزيز هذا التوجه الاجتماعى لدراسة الأدب ، لكن المشكلة الأولى التى واجهت الدراسات التى تربط بين الأدب والمجتمع ، كانت تتمثل فى فرضية مؤداها ، أنه كلما ازدهر المجتمع فى نظمه السياسية والاقتصادية وفى ثقافته وانتاجه الحضارى ، نشب نوع من التوقع ، بأن هذا لابد أن يصحبه ــ أو من الطبيعى أن يصحبه ــ ازدهار ادبى • غير أن مراجعة تاريخ الآداب والمجتمعات المختلفة أثبتت أن هذا التلازم ليس صحيحا ، فكثير من الفترات التاريخية التى كانت تعانى فيها المجتمعات من تفكك سياسى ، وتدهور اقتصادى ، وترد اجتماعى شهدت ازدهارا وتوهجا أدبيا وفنيا • ولعل ذلك يتضح اذا ضربنا مثلا من تاريخنا العربى ، فالعصر العباسى الثانى الذى كان نموذجا لتفكك الدولة وانتقال مركزية السلطة من العرب الى الأعاجم ، ونشوء الدويلات وتفسخ المجتمع وتحلل كثير من ظواهره كل تلك الظواهر السلبية هى التى اقترنت ــ على وجه التحديد ــ بنشوء كوكبة من كبار شعراء العربية ، وهم الذين يمثلون ذروة الابداع الشعرى فى الثقافة العربية •

اذن كيف يمكننا أن نقيم الربط بين تدهور المستويات الاجتماعية والاقتصادية والثقافية من ناحية ، وازدهار مستوى الابداع الأدبى من ناحية أخرى ؟

كيف يتم تفسير ذلك ؟

لقد قدم الماركسيون ابتداء من ماركس نفسه تصورا لتفادى ذلك ، يطلق عليه تصور العصور الطويلة ، ويرى هذا التصور أن العلاقة بين الأبنية الاجتماعية من ناحية ، والأبنية الثقافية والابداعية ، ليست علاقة مباشرة وفورية ، ولكنها تسفر عن نتائجها بايقاع بطىء ، بمعنى أنه يمكن أن يكون هناك مظاهر للقوة فى المجالات المختلفة ، ويكون الأدب فى موقف ضعيف ، لأنه لم يستوعب بعض هذه المظاهر ، وعندما يبدأ فى استيعابها وتمثلها ، وتفاعله الداخلى للابتكار والابداع نتيجة لها ، يمكن أن تكون

الدواعى التى أدت الى هـذا الازدهار قد زالت ، فيبرز الازدهار على وجه الحيـاة فى الفترة التى تكون أسبابه فيها قد اختفت ، لأن العلاقة تقتضى فترات تخمر ، وفترات تأثير بعيدة المدى وبطيئة الايقـاع ٠

لكننا لو نظرنا الى التاريخ فى جملته ، نجد أن التوازى بين الجانبين يتم على مستوى العصور الطويلة ، وليس على مستوى المنحنيات القصيرة جزئيا ، اى انه فى المثال الذى ضربنـاه ، يمكن أن نقول أن هناك عصر ازدهار عربى ، تمثل فى نشأة امبراطورية عربية اسـلامية كبرى فى امتلاكهـا لأدوات القوة السياسـية والاجتماعية والاقتصادية والأيديولوجية على فترات متفاوتة ، وأن هذه الامبراطورية العربية الكبرى ، لم تلبث أن تمخضت عنها ثقافة عربية ناضجـة ومزدهرة فى مجملها ٠ هـذا ما يطلق عليه « قانون العصور الطويلة » الذى يرفض قياس الأدب فى علاقته بالمجتمع فى فترات زمنية وجيزة ، وانما يحـاول أن يمد هذا القياس على فترات زمنية طويلة ، وبهذا أمكن تفسـير ظواهر ارتباط الأدب بالمجتمع ، ارتباطا زمنيا طرديا ، وليس عكسيا ، بالرغم مما وجه اليه من انتقادات قبل ذلك ٠

كانت المـاركسية والواقعية الغربية تعمل جنبا الى جنب فى تعميق الاتجاه الى الاعتداد بالنقد الاجتمـاعى ، وبمنظور التلازم بين البنى الاجتماعيـة من ناحية ، والأعمال الأدبية من ناحية أخرى، وقد أسهم فى ذلك ازدهار علم الاجتماع بصفة عامة واتساعة بتنوعات متعددة ، كان من بينها علم نشأ قبل منتصف القرن العشرين أطلق عليه « علم اجتماع الأدب » أو سوسيولوجيا الأدب ، وقد تأثر هذا العلم فى نشأته بالتطورات التى حدثت فى نظرية الأدب من جانب ، وما حدث فى مناهج علوم الاجتمـاع من جـانب آخر ٠ وتبلور فى منتصف القرن فى تيارين متوازيين ومتباعدين فى الآن ذاته :

التيـار الأول :

يطلق علية علم الاجتماع الظواهر الأدبية ، وهو تيار تجريبى

امبيريقى ، يستفيد من التقنيات التحليلية التى انتظمت فى مناهج الدراسات الاجتماعيـة مثل الاحصائيـات والبيانات ، وتحليـل المعلومات ، وتفسير الظواهر انطلاقا من قاعدة معلومات محددة ، يبينها الدارس طبقا لمناهج دقيقة ويستخلص منها النتـائج التى تسفر عنها ٠

هذا التيار الامبيريقى التجريبى فى دراسـة اجتماعية الأدب ، يرى الأدب باعتباره جزءا مكونا من الحركة الثقافية مثله مثل بقية مظاهر الحياة الثقافية ، ويرى أن تحليل الأدب من هـذا المنظور ، يقتضى تجميع أكبر قدر من البيانات الدقيقة عن الأعمال الأدبية ، فعندما نعمد الى دراسـة الرواية ، فاننا ندرس الانتاج الروائى فى فترة محددة ، ونضـع البيانات الاحصائية الشاملة له ، نجد أن الانتاج الروائى جزء من الانتاج السردى الذى يتمثل فى القصة ، والقصة القصيرة والرواية ، فنأخذ فى التوصيف الكمى لهذا الانتاج : عدد القصص والروايات التى أنتجت فى هـذه البيئة ، عدد الطبعات التى صـدرت منها ، ولو أمكن أن نصـل الى عدد القراء الذين تداولوها ، الاستجابات المتعددة ، درجة الانتشار ، وما تعرضت له من عوائق ، وما أثارته من ردود فعل ، مستخدمين فى ذلك أكبر قدر من البيانات الاحصائية الامبيريقية حتى يمكن لنا أن ندرس الظاهرة الأدبية كأنها جزء من الظـاهرة الاقتصـادية ، لكنه اقتصاد الثقافة بمعنى أننا نستخدم فيها مصطلحات الانتاج والتسويق والتوزيع وغير ذلك ، كل ذلك يستخلص منه نتائج بالغة الأهمية ، هى التى تكشف عن حركة الأدب فى المجتمع ومدى انتشاره أو تقلصـه ، وردود الفعل الناجمة عنه ٠

تزعم هذه المدرسـة فى دراسـات سوسيولوجيـا الأدب نقاد غربيون ، من أهمهم فى المدرسة الفرنسية « سكاربيه » وله كتاب فى علم اجتمـاع الأدب ، وهو يدرس الأدب كظـاهرة انتاجيـة ترتبط فى آلياتها وفى قواعدها بقوانين السوق ويمكن عن هـذا الطريق دراسة الأعمال الأدبيـة من ناحية الكم فى الدرجة الأولى ٠

اهم ما يؤخذ على هذه المدرسة ، أنها تغفل الطابع النوعى للأعمال الأدبية ، يستوى عندها الرواية العظيمة ذات القيمة الخالدة ، مع تلك الرواية التى انتشرت لأنها تعمد الى الاثارة أو غير ذلك من الأشياء التى تؤدى الى الانتشار • فى منظور هذه الاتجاه لتستوى الرواية البوليسية مع الروائع الأدبية الخالدة ، لأن الأساس الذى يحكم هذه الدراسات فى الدرجة الأولى يعتبر أساسا كميا ، لا علاقة له بالكيف • فهو يدرس الأعمال الأدبية باعتبارها ظواهر اجتماعية ، وبما أنها ظواهر اجتماعية ، فاللغة التى تسعفه فى هذه الدراسة فى لغة الأرقام ، وكل ما يتصل بالأعمال الأدبية من العوامل الخارجية مثل عدد النسخ ، وعدد الطبعات ، مجموع القراء ، واذا كانت قد ترجمت الى لغات أخرى ، أو تحولت الرواية مثلا الى فيلم سينمائى أو انتجت فى مسلسل تليفزيونى ، كل ذلك يترتب عليه اتساع للدوائر التواصلية ، وتغير فى الأعداد الكمية للمتلقين •

ويمكن أن نستخلص من هذا المنظور بعض المؤشرات النوعية اذا اردنا ، ولكن هذا المنظور لا يمتلك امكانية الحكم بالقيمة على الأعمال الأدبية ، فهو لا شأن له بالقيمة أو الكيف ، وبالتالى لا يمتلك رؤية جمالية للأعمال الابداعية •

ولكن هذا المنظور ما لبث أن تطور وارتبط بمجالات يمكن أن تتصل بشكل ما بالجانب الجمالى والنوعى للأعمال الابداعية • وسنضرب لذلك مثلا بدراسة تطبيقية ، لأن الدراسات التطبيقية هى التى يمكن أن تكشف عن القيمة الفعلية للمناهج ، والآثار المترتبة عليها ، وهذه الدراسة التطبيقية أجريت فى الثقافة العربية وقد أجرتها منذ آونة باحثة سويدية وهى « مارينا ستاغ » وقد ترجمت الى اللغة العربية فى كتاب بعنوان « حدود حرية التعبير »، هذه الدراسة توظف التقنيات التجريبية والاحصائية والتحليلية ، ولكن بطريقة تختلف عن التوظيف السابق للمدرسة التجريبية فى علم اجتماع الأدب ، وذلك لأنها تختار ظاهرة محددة ، وهى ظاهرة

سقف الحرية التي يتمتع بها كتاب القصة القصيرة على وجه التحديد في مصر في فترة حكمي عبد الناصر والسادات ، أي في ثلاثة عقود ، منذ الخمسينيات وحتى بداية الثمانينيات ، وهي تتخذ منظورها من منطلقات منهجيـة ، حيث ترى أن الابداع القصصي هو أكثر أشكال الابداع ارتباطا بحركة المجتمع ، وأن هـذا الابداع ــ غالبا ــ ما يصطدم بعوائق تتمثل في الممنوعات والمحرمات الاجتماعية ،نتيجة للمنظومة القيمية السائدة ، وهي الممنوعات الثلاثة التقليدية :

١ ــ الممنوعات السياسية ·

٢ ــ الممنوعات الدينيـة ·

٣ ــ الممنوعات الأخلاقيـة ·

ترى الكاتبة ــ وهذا هو المنطلق الثاني المنهجي للدراسـة ــ أن الحرية قرينة الابداع ، وأن مؤشر قمع الحرية هو أهم مؤشر لتدخل المجتمع في تكييف الانتاج الأدبي ، لا عند ممارسـة هـذا المجتمع للحظر فحسب ، ولكن حتى قبل أن يمارس هـذا الحظر لدى الكاتب ذاته ، بمعنى أن الكاتب الذي يعرف بحكم خبرته الاجتماعية أن أعماله تمنع اذا اتسمت ببعض الجرأة ، فانه يمارس على نفسه نوعا من الرقابة الداخليـة ، فالرقابة الخارجية تنتج رقابة داخلية يمارسها الكتاب ذواتهم · لذلك فان مؤشرات المصادرة والحظر ومنع التداول والعقوبة بالسجن هي التي يمكن أن نقيس بها درجة حرية التعبير المسموح بها في المجتمع ، ودرجة حرية التعبير ذات علاقـة وثيقة بالقيمة النوعية للأعمال الابداعية ، فهي ليست مؤشرا كميا فحسب ، ولكنه مؤشر نوعي يمكن قياسه ·

لقد عمدت الباحثة الى تحديد حالات الكتاب المصريين ، الذين تعرضت أعمالهم الابداعيـة في مجال القصة القصيرة للحظر كليـا أو جزئيا بمنع النشر أو الرقابة أو الحذف أو تعرضوا هم شخصيا للسجن نتيجة لنشرهم هذه الأعمال ، أو اضطروا الى التحـايل على هـذا الحظر بنصر أعمالهم والهجرة بها خارج حدود السلطة ،

فدرست تلك الحالات التى هاجر فيها الكتاب بأعمالهم لينشروها فى أماكن أخرى تخلصا من الرقابة المفروضة عليهم ٠

هنا نجد ان تطبيق « مارينا استاع » للمنهج الامبيريقى فى سوسيولوجيا الأدب أدى الى ربط التطور الحضـارى لمجتمع من المجتمعات بالتطور الابداعى لكتابه ، وأن قياس مستوياته يكون بمدى ما يتاح لهؤلاء الكتاب من هامش حرية ضيق أو واسع فى نشر أعمالهم التى تخالف منظومة القيم المستقرة فى المجتمع والتى تزعم السلطات المتعددة فى المجتمع أنها داعية لهذه المنظومة : والحريصـة على عدم المساس بها ، وهى فى حقيقة الأمر كما تكشف الدراسـة ترعى مصلحتها ومصلحة المؤسسات التى تنتمى اليها ٠

من هذا المنظور نرى أن الدراسة السوسيولوجية للأدب عندما تتخذ منطلقا مرتبطا بجوهر الأدب وهو التعبير عن الذات الفردية والاجتماعية ، يمكن لها أن تنجو من محدودية الدراسات الكميـة التى لا تستطيع تقييم الظواهر طبقا لخواصها النوعية ٠

صحيح أن النماذج التى أتيحت للباحثة أن تدرسها ، والتى تعرضت للقمع والمصـادرة والنشر فى الخارج ، أو تعرض أصحابها للسجن والمساءلة ليست بالضرورة هى أفضل النماذج التى أبدعت فى المجتمع المصرى فى تلك الحقبة التاريخية المحددة ، وليس التعرض للمنع أو القمع مقياسا للجودة ، ولكنه أحد المقاييس ، هـذا من جانب آخر فان هناك أعمالا أخرى لا تقل عن تلك الأعمال التى صدرت جرأة وشجاعة وطموحا الى تحريك منظومات القيم ، ولكنها تؤدى ذلك بطريقة نوعية بالغة المكر والدهاء ، عندما تعمد الى الرمز والمجاز وغير ذلك من التقنيات الفنية ، دون أن تتيح لغباء القائمين على الرقابة ، والمدافعين عن السلطة أن يدركوا خطورتها أو أهميتها، خاصة اذا لم يعرف أصحابها بنشاط مباشر يستثير هذه السلطات ٠

ان الأديب الكبير عندما يمارس عمله الثقافى فى حدود ابداعاته، ويحول خطابه الثورى من مستواه المباشر فى الخطابات غير الأدبية ، الى مستواه الابداعى الذى يستخدم تقنيات فنية عاليـة الاتقان ،

يستطيع أن ينجو من المؤاخذة المباشرة لهذه السـلطات ، ويكون خطابه أكثر قدرة وفاعلية فى خلخلة منظومة القيم وتحريك المجتمع فى الاتجاه الذى يتخيره •

ومع ذلك نجد أن بعض دراســات سوسيولوجيـا الأدب التجريبية لها اهمية بالغة فى الكشف عن علاقـة الانتـاج الثقافى بالمسـتويات المتعـددة الفاعلة فى بنيـة المجتمـع من سياسـية ، واقتصادية ، واجتماعية •

أما النقد الذى يوجه لهذا الاتجاه ، بالاضافة الى أنه غير قادر علي الكشف عن الخواص النوعية للأعمال الأدبية ، أنه يكتفى برصد الظواهر ولا يتعمق فى امكانية تفسيرها ، وربطها ربطا عميقـا ، بل ويقيم التوازى بين ظواهر غير متجانسـة أصلا ، لأن الأدب انتاج تخيلى وابداعى يغاير نوعيا طبيعة الحياة الخارجية بكل ما يعتمل فيها من عوامل متعددة • فاقامة التناظر بين مستويات غير متجانسة يعتبر نقطة ضعف جوهرية تعيب الدراسـة السوسيولوجية للآداب الأمبيريقية أو التجريبية ، الأمر الذى يجعل نتائج عملها فى نهايـة المطاف مجرد اضافة لمجموعة من البيانات والمعلومات التى تخـدم علماء الاجتماع ودراسيه أكثر مما تخدم نقاد الأدب والمتخصصين فيه ، فالمقياس الذى اتخذه هـذا الاتجاه مطعون فيه من الوجهـة النقدية ، لأن النقد فى جوهره لابد أن يمسك بتلك العناصر التى تقود الى التمييز النوعى ، ومع أنه وخاصـة النقد الحديث يزعم دائما التخلص عن أحكام القيمـة الا أنه عندما يفقد صلاحيتـه وامكانيته لتمييز بين المستويات المختلفة فى الأعمال الابداعية يصبح معيبا فى جوهره •

ومن هنا وبالتوازى مع الاتجاه السابق وربما قبله بفترات تاريخية ، بدأت تنشأ مدرسـة أخرى فى سوسيولوجيا الأدب ، وهى التى يطلق عليها المدرسة الجدلية وهى أكثر خضـوعا للمفـاهيم الفلسفية منها للمفاهيم الاجتماعية •

التيار الثاني :

ويطلق عليه المدرسة الجدلية وهي تعود الى هيجل نفسه ورائه الذى بلوره فيما بعد ماركس فى العلاقة بين البنى التحتية والبنى الفوقية فى الانتاج الأدبى والانتاج الثقافى ، وهذه العلاقة متبادلة ومتفاعلة مما يجعلها علاقة جدلية .

المنظر الأساسي لهذا الاتجاه هو « جورج لوكاش » فيلسوف الواقعية الأكبر فى النصف الأول من القرن العشرين ، وذلك عندما درس وحلل العلاقة بين الأدب والمجتمع باعتبار الأدب انعكاسا وتمثيلا للحياة ، وقدم بعض الدراسات الأخرى التى تعد اسهاما مبكرا فى نوع آخر من الدراسات السوسيولوجية للآدب ، وهو الذى يسمى (سوسيولوجيا الأجناس الأدبية) ، وهى التى تربط بين نشأة الجنس الأدبى وازدهاره وبين طبيعة الحياة الاجتماعية والثقافية لمجتمع من المجتمعات ، فكانت كتاباته عن طبيعة ونشأة الرواية المقترنة بنشأة حركة الرأسمالية العالمية ، وصعود البرجوازية الغربية .

ظلت افكار لوكاش تتصف بطابعها الفلسفى والميتافيزيقى ، لأنها تنبثق من تصور أساسى ، مفهومه أن دراسة الظواهر الأدبية لابد وأن تكون دراسة شاملة ، لا تقف عند الجزئيات ، وانما تدرس الظاهرة فى كليتها وشمولها . الأدب ــ اذن ــ يصبح من المنظومة الثقافية ، ويصبح ارتباطه بها عضويا ، والمنظومة الثقافية هى التعبير الفكرى والفلسفى عن حركة المجتمع ذاته .

جاء بعد لوكاش أكبر منظر لهذا التيار من سوسيولوجيا الأدب ، وهو « لوسيان جولدمان » . ينطلق جولدمان من مبادىء لوكاش ويطورها ، ويصطنع جملة من المصطلحات الجديدة ، والتقنيات الاجرائية التحليلية المبتكرة التى جعلت الاتجاه الذى تبناه يطلق عليه (علم اجتماع الابداع الأدبى) ، وهو يهتم فى الدرجة الأولى بالجانب الكيفى ، وليس الجانب الكمى الذى كانت تهتم به مدرسة سكاربيه .

ينطلق جولدمان من مجموعة من المبادىء العميقة والمتشابكة التي يمكن أن نوجزها فى النقاط التالية :

أولا ـ يرى جولدمان أن الأعمال الأدبية لا تعبر عن الأفراد ، وانما تعبر عن الوعى الطبقي للفئات والمجتمعات المختلفة ، بمعنى أن الأديب وان كان فردا ، لكنه يختزل فيه ضمير الجماعة ، ورؤية الجماعة التي ينتمى اليها ، هـذه هى النقطة الأولى فى نظرية جولدمان ، فالأدب ليس انتاجا فرديا ، ولا نعامله باعتباره تعبيرا عن وجهة نظر شخصية ، لأن وجهة النظر هذه تتجسد فيها عمليات الوعى الجماعى والضمير الجماعى ، وأكثر من ذلك ، كلما كان الأديب على درجة عالية من القوة والعمق ، كان تجسيده للمنظور الجماعي أوضح واقوى ، كاننا هنا نميز بين مستويات الأدباء على اعتبار قدراتهم فى تمثيل الضمير الجماعى ، فهناك أدباء يمتلكون وعيا مزيفا ، فيعبرون عن منظورات شخصية ، وغالبا ما يسقط انتاجهم فى الاهمال والنسيان ، لأن القارىء لا يجد فيه ذاته وأحلامه ووعيه بالأشياء • وهنـاك أدباء آخرون يتملكون القدرة على التمثيل الصحيح للوعى الصـادق والحقيقى والممكن ، لأن هناك درجات من الوعى ، الحقيقى المنجز بالفعل ، والوعى الممكن المستشرف للمستقبل والمكتشف لآفاقه •

ثانيـا ـ أن الأعمال الأدبية ذاتها تتميز بأبنية دلالية كليـه ، وهذه الأبنية الدلالية تختلف من عمل لآخر ، وهو ما يفهم من العمل فى اجماله ، ويمكن أن نجد تناظرا بين بنية الوعى الجمـاعى من ناحية والبنية الدلالية من ناحية أخرى ، كأنهما حلقتان يمكن لهمـا الالتحام ، بمعنى أننا فى قراءتنا للأعمال الأدبية ، فاننا ننمو الى اقامة بنية دلالية كلية ، تتعدل باستمرار كلما عبرنا من جزء الى آخر فى العمل الابداعى ، وعندما ننتهى من القراءة ، تتكون لنا صورة عن بنيته الدلالية الكلية ، وهـذه الصورة هى المقابل المفهومى والمقـابل الفـكرى للوعى والضمـير الاجتمـاعيين المتبـلورين لدى الأديب •

ان نقطة الاتصـال بين البنية الدلاليـة ، والوعى الجمـاعى الطبقى ، هى أهم الحلقات عند جولدمان والتى يطلق عليها مصطلح (رؤية العالم) ، فكل عمل ادبى يتضـمن رؤية للعالم ، ليس العمل الأدبى المنفرد فحسب ، لكن الانتاج الكلى للأديب ، ولعصر معين ، وعن طريق رؤية العالم يمكننا أن نرى بشكل صاف كيفيـة تبلور العلاقة الخلاقة بين الأعمال الابداعية من ناحية والوقائع الاجتماعية الخارجية من ناحية ثانية ٠

انطلاقا من هذا المنظور فى علم اجتماع الابداع الأدبى ، اسس جولدمان منهجه فى سوسيولوجيا الأدب ، والذى يطلق عليه المنهج التوليدى كما نسميه فى المشرق والمنهج التكوينى فى المغرب العربى ٠ اجرى « جولدمان » عددا من الدراسـات التى ترتبط ـ أيضا ـ بعلم اجتماع الأجناس الأدبية كما فعل لوكاش من قبله ، وقد أصدر كتابه الشهير « من أجل تحليل سوسيولوجى للرواية » ، درس فيه نشأة الرواية الغربية ، وكيفيـة تحولاتها المختلفـة فى مراحلهـا المتعددة تعبيرا عن رؤية البرجوازية الغربية للعالم ٠

الاضافة الحقيقية لهذا المنهج هى أنه لم يغفل الجـانب الكيفى فى دراسته للأعمال الأدبية ، بل اعتمد على وجه التحديد على هذا الجانب القيمى الكيفى ، لشرح مدى العلاقة بين الأعمـال الابداعية ، والوعى الجماعى ، عندما جعل مستوى الأديب يتمثل فى قدرتـه على صياغة رؤية للعالم ، هى التى تعبر عن الوعى الجماعى المتحقق والممكن فى الآن ذاته ، وعندئذ لا يمكن أن يستوى عمل روائى عظيم بعمل بوليسى مثلا ، لأن الرؤية الفقيرة والمحدودة والآلية لهذا العمل البوليسى ، تجعله مجرد أداة للتسلية والاثارة ، ولكنه لا يمكن أن يحمل رؤية للعـالم بكل ما يملكه هـذا المصطلح من خصوبة وتعقد وتشابك ٠ لكن تظل الاشكالية الأساسية لدى هذا المنهج متمثلة فى أنه يقيم تناظرا بين ظواهر غير متجانسة ، الحيـاة الاجتماعيـة الخارجية من ناحية ، والأعمال الأدبية التحليلية اللغوية من ناحية ثانية ، مازالت الفجوة بين المنطقتين فادحة وقائمة ٠ وهـذه تعتبر

أكبر نقطة ضعف فى التيارين السابقين من سوسيولوجيا الأدب ، التيار الكمى عند سكاربيه ، والتيار الكيفى عند لوسيان جولدمان ولوكاش ، صحيح ان منهج جولدمان حاول اقامة التجانس وتضييق الفجوة بين الأدب والحياة ، ولكنها مازالت قائمة ٠

نشير أيضا الى بعض الدراسات التطبيقية فى الثقافة العربية التى استخدمت منهج التوليدية فى تحليل ظواهر الأدب العربى وهى دراسة شيقة وظريفة قام بها على وجه التحديد عالم اجتماع عربى وليس ناقدا أدبيا ، وهو التونسى الطاهر لبيب رئيس جمعية علماء الاجتماع العرب ، وقد درس الطاهر لبيب رسالته للدكتوراه فى أوربا على يد جولدمان وكان أستاذه المشرف ، درس ظاهرة فى غاية الطرافة ، وهى ظاهرة الغزل العذرى فى العصر الأموى ، درسها من ناحية تعبيرها عن رؤية العالم لفئة اجتماعية وهم شعراء العذريون ، حاول أن يقيم علاقة بين ظاهرة الغزل العذرى ، بوصفها ظاهرة متميزة فى تاريخ الشعر العربى فى الفترة الأموية من ناحية ، وطبيعة الأبنية الاجتماعية والاقتصادية لهؤلاء الشعراء من ناحية أخرى ، ومدى نجاحهم فى تقديم رؤية للعالم تعبر عن واقعهم الاجتماعى ٠

وهناك دراسة أخرى لشاعر وناقد مغربى وهو محمد بنيس ، حاول فيها أن يربط بين الابداع الشعرى المغربى المعاصر والظواهر السوسيولوجية فى المغربى العربى على وجه التحديد ٠ وهى دراسة تتميز بالتماسك المنهجى ٠ وهناك دراسات أخرى تطبيقية كثيرة قدمها بعض النقاد على الأدب العربى ، استخدم فيها مبادىء البنيوية التوليدية ، وكانت هذه محاولة لالتقاط العلاقة الدقيقة والحساسة ما بين الأعمال الابداعية ، والتيار الاجتماعى ، ومدى قدرتها على بلورة رؤية العالم ٠

ولكن يظل مصطلح رؤية العالم فى نهاية الأمر من أهم المصطلحات التى تعين الناقد على اجراء هذه المقاربة من منظور سوسيولوجى أدبى ٠

ان التطور الذى حدث فى المناهج النقدية الحديثة فى العقود الأخيرة منذ السبعينيات قد أسفر عن تولد تيار جديد فى سوسيولوجية الأدب يختلف عن التيار الكمى والتيار الكيفى السابقين ، هذا التطور أفاد من معطيات علم جديد نشأ فى العقود الأخيرة وهو « علم النص » وهذا التيار الجديد يطلق عليه علم الاجتماع النص ، الذى يفيد من معطيات على النص والسوسيولوجيا على وجه التحديد ، لكى يجعل المقاربة السوسيولوجية أكثر ارتباطا بالوسط الحقيقى الفعلى بين الأدب والحياة ، هذا الوسيط الفعلى هو اللغة ، لأن اللغة هى مادة الأدب ، ومادة التواصل فى الحياة ، فاللغة — اذن — من منظور علم اجتماع النص الأدبى هى المرشحة لأن تكون الجسر الحقيقى الذى يمعن التحليل النقدى فيه ، فيستطيع أن يربط بين الأدب من ناحية والحياة من ناحية أخرى عبر منطقة متجانسة • فاتخاذ اللغة منطقة للبحث النقدى فى علم اجتماع النص الأدبى هو الوسيلة لتفادى الهوة النوعية بين الظواهر المختلفة •

الخطاب الأدبى — اذن — شديد التجانس والقرب من خطاب الحياة العامة ، ويمكن لتحليل العلاقة بينهما أن يكون هو المدخل الملائم الذى يجمع الظاهرتين ، ويتفادى الطابع المفاهيمى الفلسفى للمناهج والتيارات السابقة فى سوسيولوجيا الأدب ، لأن هذه المناهج السابقة كانت تقتصر فى دراسة الأدب على المفاهيم والأفكار المنبثقة عنها ، حتى أن مصطلح الرؤية العالم فى نهاية الأمر هو تصور فلسفى وذهنى وفكرى ، ولكنه ليس تصورا تعبيرا أو لغويا ، وليس مرتبطا بجذور الظاهرة الأدبية ذاتها •

علم اجتماع النص الأدبى ، له ارهاصات كثيرة وتاريخ عريض هو الذى يمثل الحلقة الأخيرة فى سوسيولوجيا الأدب التى أفادت من تطور المناهج النقدية المحدثة ، البنيوية ، والسيميولوجية والنصية ، لكى تعثر على الواسطة الملائمة التى يمكن عن طريقها الدراسة العلمية الخصبة والجادة للعلاقة بين الأدب والمجتمع ،

الذي يمثل هـذا التيار ناقد يسمي « بيرزيما » ، وله كتاب بعنوان « النقد الاجتماعي » ، استطاع من خلاله أن يبلور الاتجاهات التي سبقته ، ويعرض أهم الصعوبات والانتقادات التي وجهت اليها ، ويقترح تصورا أكثر نضجا وتطورا في سوسيولوجيا الأدب ٠

مراجع النقد الاجتماعي :

١ ـ التحليل الاجتماعي للأدب : تأليف سيد ياسين ـ دار المعارف ٠

٢ ـ منهج الواقعية في الابداع الأدبي : د٠ صلاح فضل ـ دار المعارف ٠

٣ ـ البنيوية التكوينية : لوسيان جولدمان ـ مترجم ٠

٤ ـ علم اجتماع الأدب : سكاربيه ـ مترجم ٠

٥ ـ النقد الاجتماعي : بيرزيما ـ ترجمة عايدة لطفي ٠

٤ ـ المنهج النفسى الأنثروبولوجى

ان اعتبار المنهج النفسى والأنثروبولوجى من قبيل منظومة المناهج التاريخية ، انما يتم بشكل تقريبى ـ لأننا كما سنرى فيما بعد ـ أنهما امتدا بظلهما ، وتجاوزا منطقة البحث التاريخى الى منطقة البنيوية وما بعدها ، فامتزجا بها واصبحا جزءا مكونا من تجلياتها المتعددة • وللمنهج النفسى فى النقد الأدبى جذور بعيدة يمكن أن نشير اليها باقتضاب ، لكنها تتمثل فى تلك المراحل التى لم تكن قد تبلورت فيها بشكل منهجى ، دائما كانت تنبثق باعتبارها ملاحظات ترد فى بعض ظواهر الابداع ، وتفسر قدرا من وظائفه فى ضوء عدد من الملاحظات التقنية أو الفطرية ، يمكننا ـ مثلا ـ أن نجد فى نظريات « أفلاطون » عن أثر الشعراء على منظومات القيم والحياة فى مدينته الفاضلة • بداية لهذا الالتفات العميق للجانب النفسى فى بحث فلسفة الأدب ، ووظائفه ، كما يمكننا أن نلاحظ أن « نظرية التطهير » ذاتها عند « أرسطو » انما تربط الابداع الأدبى بوظائفه النفسية • واذا استعرضنا بعض اللوحات العميقة ، والنفاذة التى نعثر عليها فى طوايا النقد العربى القديم سنجد أن كثيرا منها ردد مقولات مشابهة عن علاقات الشعر بنفس المبدع ، وتعبيره عنها ، وعن الروابط المتشابكة والمعقدة التى يمكن أن يقيمها الناقد بين النصوص الأدبية من جانب ، وبين بواعثها وأهدافها ، ووظائفها النفسية لدى المبدع ، ولدى المتلقى من جانب آخر •• كل ذلك يمكننا أن نعثر على بلورة منظمة ، وواضحة له فى كتاب رائد من رواد النقد العربى الحديث وهو الأستاذ « محمد خلف الله

أحمد » الذى نشره بعنوان « من الوجهة النفسية فى بحث الأدب ونقـده » .

برغم ذلك ، فالمنهج النفسى بدأ بشكل علمى منظم مع بداية علم النفس ذاته منذ مائة عام على وجه التحديد فى نهايـة القرن التاسع عشر بصـدور مؤلفات « فرويد » فى التحليـل النفسى ، وتأسيسه لعلم النفس ، استعان فى هذا التأسيس بدراسة ظواهر الابداع فى الأدب والفن ، كتجليات للظواهر النفسـية ، من هنـا يمكن أن نعتبر ما قبل « فرويد » من قبيل الملاحظات العامة التى لا تؤسس لمنهج نفسى بقدر ما تعتبر ارهاصا ، وتوطئة له ، لكن المنهج ذاته يبدأ مع تكون علم النفس ، أو علم التحليل النفسى عند « سجموند فرويد » .

كانت النقطة التى انطلق منها « فرويد » فى هـذا الصـدد تتمثل فى تمييزه بين الشعور واللاشعور ، بين الوعى واللاوعى ، بين مستويات الحياة الباطنية ، واعتبار اللاوعى أو اللاشعور هو المخزن الخلفى غير الظاهر للشخصية الانسانية ، واعتباره متضمنا للعوامل الفعالة فى السـلوك ، وفى الابداع ، وفى الانتاج .

وكان اهتمامه منصبا ــ فى الدرجـة الأولى ــ على تفسـير الاحلام باعتبارها النافذة التى يطل منها اللاشـعور ، وباعتبـاره الطريقة التى تعبر بها الشخصية عن ذاتها ، وتلتف حول قوانين الكتب والمنع الاجتماعيين . وكان التناظر بين الاحلام من ناحيـة والفن والأدب من ناحية ثانية مغريا لاعتبار الفن مظهرا آخر من مظاهر تجلى العوامل الخفية فى الشخصية الانسانية .

اعتبر « فرويد » الأدب والفن تعبيرا عن اللاوعى الفردى ، ومجلى تظهر فيه تفاعلات الذات ، وصراعاتها الداخليـة ، وذلك عندما حدد خصـائص الحلم بمجموعة فى الأوصاف ، فى مقدمتها : التكثيف .. والازاحة .. والرمز ، بمعنى أن الحـلم يعمد الى الظواهر المبسوطة فيوجزها باسقاط تفاصيلها الكثيرة ، ويكثفهـا

بطريقة بالغة ، ثم يقوم بنقلها من مجال حسي الى مجـال حسي آخر ، ويستخدم فى ذلك رموزا متعددة ، وسرعان ما أدرك « فرويد » وتلاميذه أن هـذه القوانين ذاتها المتمثلة فى التكثيف والازاحـة والرمز ، هى التى تحكم أيضا طبيعة الأعمال الفنية والأدبية على وجه الخصـوص ٠

لجأ « فرويد » ــ كما هو معروف ــ الى تاريخ الأدب يستمد منه كثيرا من مقولاته ومصطلحاته فى التحليل النفسى ، فسمى بعض ظواهر العقد النفسية ــ مثلا ــ باسماء شخصيات أدبية ، مثل عقدة « أوديب » ، وعقد « الكترا » ٠٠ وغيرها ، كما لجـأ الى تحليل بعض اللوحات الفنية التشكيلية ، وبعض الأعمال الأدبيـة والشعرية ، وبعض الرموز الأخرى للتدليل على نظرياته فى التحليل النفسى ، وفى العلاقة بين الشعور واللاشعور ، وفى القوانين التى تحكم هذه العلاقة وهى قوانين التداعى وغيرها ٠٠ كان « فرويد » يعمل فى منطقة التحليل النفسى ، ويهتم فى الدرجة الأولى بالظواهر المرضية مثل العصاب ٠٠ وانفصام الشخصية وغيرها ، وكان ربط الابداع الأدبى بمثل هـذه الظواهر المرضية ايذانا باعتبار المبدع احدى حالات الشذوذ التى يمكن عن طريق تحليلها الكشف عن الحالات السوية الأخرى ، ولم يكن ذلك يقلق منهج « فرويد » ولا تلاميذه فى التحليل ، لأن نقطة ارتكازهم ، وبؤرة اهتمامهم تتمثل فى الدرجة الأولى فى الكشف عن القوانين الخفية والمضمرة التى تعمل بها الذات الانسانية ٠٠ الكشف عن طبقات الشخصية ٠٠ الكشف عن حالاتها المختلفة وتجلياتها والتوسل بكل ذلك لعلاج ما يصورها من أمراض او حالات شاذة ٠

سنجد أننا لو عدنا للنموذج التوصيلى الذى يفهم العمليـة الأدبية باعتبارها مجموعة علاقـات متشابكة بين ثلاثة أطـراف : المرسل ٠٠ والمرسل اليه ٠٠ والرسالة يمكننا أن نعتبر أن التحليل النفسى للأدب انطلق ابتداء من العناية بالمرسـل أى المبدع الأديب

ذاته ، والربط بين انتاجه من ناحيــة ، وبين تاريخه الشخصي من ناحية أخرى ، هذا التاريخ الشخصي الذى يتمثل فى مجموعة الخبرات الخبرات المتراكمة لديه منذ سن الطفولة الباكر ، وكما هو معروف فى مناهج التحليل النفسى فان أشــد الفترات حسما توجيه ســلوك الانسان فى المستقبل طيلة عمره هى سنوات الطفولة ٠٠ السنوات الأولى فى حياته ، حيث تتكون استجاباته ، ومشاعره ، وتوتراته ، وتتكون طريقــة نظرته للأشياء ، واستراتيجية مواقفه فى الحيــاة ، ويتكون ما هو أعمق من ذلك تجذرا فى داخله ، وهو تلك المناطــق الحساسة التى تظل تحكم فيما بعد منظومة رموزه واستجاباتــه العاطفية والوجدانية ، فاذا ما عانى شيئا من الحرمان فى هذه الطفولة الباكرة ، أو لقى بعض التجارب القاسية كانت هى المشكلة لأهم ملامح طريقته فى السلوك وفى التصور وفى بناء الرموز ، فاذا ما كان هذا الانسان فيما بعد مبدعا أو شاعرا أصبح محكوما بجملة تجاربه الطفولية تلك ، وأصبحت هى التى تمثل الجذر الأساسى لابداعه ، والمرجعية الحقيقية لمــا يستخدمه فى رموز ، ولمــا يوظفه بعد ذلك من أدوات الابداع الأدبى ٠٠ يرتبط بالنظر الى العلاقة بين العالم الباطنى والى الابداع الأدبى ، يرتبط بذلك تيار آخر يتجلى فى الدراســات النفسية ، يجعل التفوق فى الابــداع نظير لنوع من العبقرية ثم يقرن هذه العبقرية بلون من ألوان الجنون ، فذروة التفوق فى الابداع تؤاذى ذروة الشذوذ عن النسق السوى للحياة النفسية ٠٠ هناك عدد كبير من الدراسات تقرن بين العبقرية والجنون وترى أن الابداع الأدبى فى جوهره انما هو مظهر من مظــاهر وصول التوتر فى نفس المبدع الى ذروته ، وعدم قدرته على التكيف مع الجماعة بعد ذلك مما يتجلى فى الخلق الفنى والأدبى ٠٠ دراسات العبقرية والجنون تسهم فى هــذا الربط العميق والخطر بين حالات الشذوذ الابداعى من ناحية ، وسلوك المجانين من ناحيــة ثانية ٠٠ لكنها أسهمت الى حد كبير فى نشأة فرع من فروع الدراســات النفسية والأدبية هو الذى يسمى « علم نفس الابداع » ٠ وعلم

الابداع لا يعتمد على الفروض النظرية البحتة ، ولا ينطلق من مقولات تصورية خالصة ، وانما يحاول دائما أن يضع هذه الفروض موضع الاختبار والتجربة ، وذلك عن طريق دراسة حالات الابداع الخاصة المرتبطة بالأجناس الأدبية المحددة مثل أن تكون مرتبطة بالشعراء ، أو مرتبطة بالرواية أو القصة ، أو مرتبطة بالمسرح دراسة « ايكلينيكية » ميدانية ، هذه الدراسة الميدانية تتمثل فى اعتبار المبدعين حالات يتم اخضاعها للتحليل عن طريق مجموعة من الاختبارات ، والأسئلة المصممة بطريقة منهجية وعلمية واستخلاص النتائج الماثلة عنها ، كما يتم اخضاع مسودات الأعمال الابداعية ذاتها لهذا النوع من التحليل أيضا ، لأن هذه المسودات تكشف عن حالات الاختيار والتصويب وأسبابها العميقة ، وعن كيفية نشوء مسار التعبير لدى المبدع والتعديلات التى يدخلها عليه ، ونوع هذه التعديلات فى الاستجابة للفكرة العميقة لديه ، او التعبير الأوضح عما يريد التعبير عنه من عواطف وحساسيات ، أو فى البلورة المتميزة لعدد من رموزه وكلماته الأخيرة المفضلة .. بمعنى أن تحليل هذه المسودات يضع أمام المحلل النفسى مادة أولية يستطيع أن يدرس عبرها كيفية تفاعل الذات مع اللغة ، وعمليات التصويب وأسبابها العميقة ونتائجها فى اشباع النموذج الذى يريد المبدع أن ينشئه ، لأن المنظور النفسى يفترض أن عملية الابداع ذاتها انما هى اشباع لحاجة نفسية عميقة ، وأن التعديلات التى تطرأ على النصوص الأدبية انما تمضى فى سبيل الاقتراب فى نموذج هذا الاشباع .

لدينا فى الثقافة العربية مدرسة نشأت منذ منتصف القرن ، وأصبح لها انجازها المتفرد فى مجال علم نفس الابداع ، أسسها عالم جليل هو « د. مصطفى سويف » الذى يعتبر كتابه « الأسس النفسية للابداع الفنى فى الشعر خاصة » بمثابة نقطة الارتكاز الجوهرية لأعمال هذه المدرسة التى لم تلبث أن تشعبت بعد ذلك

لدى تلاميذه فكتبوا بحوثهم ودراساتهم اللاحقة عن بقية الأجناس الأدبية ، كتب « د٠ شاكر عبد الحميد » « الأسس النفسية للابداع الفنى فى القصة القصيرة » ، وكتبت « د٠ سامية الملة » « الأسس النفسية للابداع الفنى فى المسرح » ، وتكونت فى الثقافة العربية نواة مدرسة لعلم نفس الابداع ٠

المشكلة الجوهرية التى تواجهنا عند النظر الى هذا الانتاج ، تتمثل فى شقين :

الشق الأول :

ان بؤرة الاهتمام فى هذه الدراسات تتركز حول حقائق النفس الانسانية ، وأن الابداع والأدب يوصفان كأمثلة ، ونماذج للكشف عن هذه الحقائق ٠ بمعنى أنه كما كان اللغويون القدماء يستخدمون الشعر ــ مثلا ــ كشواهد على قواعدهم النحوية ، فان علماء النفس المحدثين يستخدمون الشعر وغيره من أشكال الأدب كشواهد على مبادئهم ، وقواعدهم النفسية ، فتصبح دراسة الأدب ونقده مجرد هامش موضح لمنظور علمى يرتبط بدراسة النفس الانسانية بتجلياتها المختلفة ، ومجرد شاهد على بعض الحالات التى توصف بأنها شاذة ٠٠ تهميش الأدب واعتباره مظهرا للشذوذ باستخدام مصطلحات علم النفس يعد النتيجة الأولى لتوظيف هذا المنهج ٠٠ أما النتيجة الثانية فهى التى تمثل اشكالية أخرى فى هذا التيار من الدراسات النفسية للأدب ونقده ، تتمثل فى أن أدوات التحليل والاجراءات التى تستخدم المنظور النفسى غالبا ما تنجح فى اضاءة قطع متناثرة ، وأجزاء يسيرة من النص الأدبى ٠٠ هى تلك القطع والأجزاء التى تتجلى فيها عمليات الاسقاط ، أو الاشارات للحالات النفسية المتعددة ، أو بعض الرموز المرتبطة بالتاريخ الباطنى لشخصية المبدع ، مما لا يمثل فى جملته الا نسبة ضئيلة من العمل الأدبى ذاته ٠ فأقصى ما يصل اليه التحليل النفسى هو أن يشرح بعض الاختيارات التصويرية ،

او يفسر بعض الاشارات الأدبية ، أما أن يلقى بضوءه على جملة النص بأكمله فهذا ما لا يحدث فى كل الحالات • معنى ذلك أن قصارى ما يبلغه المنهج النفسى لتحليل الأعمال الأدبيـة انما هو اضاءة بعض المناطق الخاصـة فى العمـل الأدبى تاركا بقيـة المناطق ــ وهى الغالبية ــ فى الظل ، لأن فهمها وتفسيرها لا ينتمى الى هذا المجال ، ولا تفلح معها أدواته •

اما النتيجة الأخيرة المرتبطة بقصور منهج التحليـل النفسى تتمثل فى عدم امكانية عقد علاقة سببية بين العـامل النفسى من ناحية ، والابداع ذاته من ناحية أخرى ، بمعنى أننا لا نستطيع ان نقول أنه كلما تحقق هـذا العامل النفسى أنتج لدينا ذلك المظهر الابداعى المتمثل فى الأعمال الأدبية • ان عدم امكانية الربط السببى بين الظواهر يجعل حصرها فى النطـاق النفسى نوعا من التعسف غير المبرر ، بمعنى أن آلاف من الناس يتعرضـون لحالات التوتر الداخلى الشديد •• لحالات الكبت •• لحالات العصاب الخ ••• لكن عددا قليلا منهم هم الذين يبدعون أعمالا أدبية ، الأمر الذى يجعل الربط بين هذين الطرفين ربطا غير علمى ، وغير سببى ، ويجعل شرح الحالات النفسية تفسيرا غير كاف للظواهر الابداعية وغير مقنع • كذلك نجد أن التحليل النفسى اذا كان ناجحا فى اضاءة بعض الأجزاء ، وتفسير كيفية نشأتها ، وتولدها ، فانه لا يستطيع بحال أن يمدنا بأدوات تعيننا فى تمثل قيمتها الموضوعية والجمالية، بمعنى أن تجذر النص فى نفس المبدع لا يكشف عن مستواه الفنى ، لأنه يرتبط بسؤال آخر : كيف تولد هذا العمل ؟ بغض النظر عن قيمته فى ذاته •

فالتحليلات النفسية يمكن أن تمارس بنجاح على الأعمـال الأدبية من الدرجة الثانية والثالثة ، ولذلك لا تقدم لنا معيار ــ أو لنقل ــ عناصر صالحة للدخول فى حكم قيمة ، حتى ولو كان هذا الحكم منبثقا من العمل الأدبى ذاته ، بمعنى أنها لا تطرح علينا

سؤال القيمة الموضوعية ، مكتفية بالاستغراق فى سؤال القيمة الذاتية ، من هنا سنجد أن القصيدة يمكن أن تكون لها أهمية بالغة جدا فى الكشف عن حياة المبدع ، أو منعطف خطير فى تصوراته، لكن ذلك لا يسعفنا بحال فى الكشف عن مستوى القصيدة ذاتها اذا كانت بهذا الاعتبار تستحق البقاء أم لا • هذا ناجم من أن بؤرة التركيز فى الدراسات النفسية لا تتمثل فى النص ، وانما تتمثل فى المرسل وعلاقة النص به ، ربما كان بوسع دراسات التلقى من منظور نفسى أن تعوض قيلا هذا الجانب ، لأن النص اذا كان بالغ التأثير لدى عدد أكبر من المتلقين فى ظروف متعددة فلابد أن له قيمة موضوعية تتجاوز قيمته الذاتية بالنسبة للمبدع هى التى تضمن له القيام بهذه الوظيفة • فنحن اذا ما أعطينا الجناح النفسي أهمية — كى لا يقتصر فحسب على منطقة التولد والابداع (علاقة النص بالمرسل) — وجعلناها تشمل من الوجهة النفسية أيضا ، تأثير النص فى المتلقى فسنجد أن هذا التأثير عندما يتم رصده بطريقة موضوعية فى شرائح متعددة من المتلقين وفى ظروف متفاوتة يمكن أن يكون مؤشرا واضحا على القيمة الموضوعية للنص الأدبى ، وعلى مستواه الجمالى فى الدرجة الأولى •

لم تلبث مدارس علم النفس أن تطورت ، وتشعبت ، ونشأت الى جانب تيارات التحليل النفسى عند « فرويد » وتلاميذه اتجاهات أخرى كان لها آثرها البالغ أيضا فى اكتشاف جوانب غير فردية لربط العالم الداخلي بالابداع الأدبى •• ومن أهم هذه التيارات مدرسة « يونج » فى « علم النفس الجماعى » • كان « كارل يونج » تلميذا ورفيقا لفرويد لكنه لم يلبث أن استقل عنه ، وأسس مفاهيمه عن « اللاشعور الجماعى » ، متجاوزا بذلك الطابع الفردى الذى اقتصرت عليه دراسات « فرويد » •

يرى « يونج » أن الشخصية الانسانية لا تقتصر حدودها على التجربة الفردية ، وانما تمتد لتستوعب التجربة الانسانية

للجماعة الموغلة فى القدم ، وأن هذه الشخصية تحتفظ فى قرارتها بالنماذج ، والأنماط العليا التى تختمر فى الثقافة الانسانية عبر الأجيال المختلفة ، هذه النماذج ، والأنماط العليا تدخل فى تركيب طريقة التخيل الانسانى ، وطريقة التصور ، وطريقة الشعور ، وفى منظومة القيم ، والفاعلية النفسية للانسان ٠٠ كان لاتجاهات « يونج » ونظرياته فى الأنماط البشرية ، والنماذج العليا أثر كبير فى تطوير الدراسات المفسرة للظواهر الأدبية ، والمرتبطة بالنقد الأدبى ٠٠ يمكن أن نعتبر الناقد الكندى الكبير « نورثروب فراى » من أهم النقاد الذين وظفوا نظريات « يونج » فى علم النفس الجماعى فى تحليل الأدب ٠ عرض « فراى » لمبادىء نظريته فى كتابه الكبير ــ الذى ترجم الى اللغة العربية مؤخرا ــ « تشريح النقد » امكانية تفسير الأدب العالمى ، خاصة فى تجلياته فى الثقافة الغربية بلغاتها المتعددة ، وهناك دراسات أخرى اضافية الى ذلك تقدم امكانية تفسير الثقافات الشرقية ذاتها على أساس عدد من الأساطير الكبرى الغارقة فى ميثولوجيا الثقافة القديمة ترتبط بنماذج « يونج » العليا ، باعتبار أن هذه النماذج تمثل الأبنية العميقة التى تحكم الابداع الفنى والأدبى بصفة أساسية ، مبدعا أو غير ذلك لترتبط بالتصورات الجماعية مما يدخل فى مجال الأنثروبولوجيا ، وتلك هى نقطة الجمع بين منهجى علم النفس والأنثروبولوجيا فى تيار واحد لأن المنطلقات كانت فى تلك الحالتين اما نظريات التحليل النفسى عند « فرويد » أو نظريات اللاشعور الجمعى عند « يونج » ٠

يضاف الى ذلك تيار نفسى آخر كانت له أهمية خاصة فى تحليل تجليات الابداع الأدبى وهو المتمثل فى مدرسة « اولر » الرمزية ، وتلك المدرسة التى تقرن بين الأحلام والرموز الأدبية بشكل باهر ٠

لكن النقلة التى حدثت فى منهج النقد المعتمد على المقولات النفسية بدأت منذ منتصف هذا القرن ، ومع بداية المناهج البنيوية

على وجه التحديد ، لأن أحد المؤسسين للتفكير البنيوى كان « جان بياجيه » اذ أنه واحد من أعلام المفكرين فى القرن العشرين الذين اهتموا بعلم نفسى الطفولة ، وبكيفية تكون اللعة عند الأطفال ، وكان من أهم من قدموا الأســاس للبنيوية التوليدية فى دراسته عن علم نفس الأطفال ، وكيفية تكون اللغة لديهم ٠

لكن الذى أعلن الربط عبر اللغة بين علم النفس والأدب فى منهج شــديد التماســك كان هو العــالم النفسى الآخر الفرنسى « لاكان » اذ انه يعتبر المؤسس لعلم النفس البنيوى ، فعلى يديه تطورت مناهج التحليل النفسى للأدب بشكل جذرى ٠٠ المقولة الرئيسية التى نجدها عند « لاكان » والتى مكنته من احداث هذه النقلة النوعية فى الدراســات النفسية تتمثل على وجه التحديد فى اعتباره اللاشعور مبنينا بطريقة لغوية بمعنى أن البنية التى تحكم اللاوعى هى بنية لغوية فى صلبها تعتمد على التداعى وعلى غير ذلك من قوانين اللغــة التى أسسها « سوسير » فى بداية القرن ٠ وطبقا لذلك اذا كانت بنية اللاوعى بنية لغوية ، فان الأدب يعتبر أقرب التجليات اللغوية الى تمثيل هــذا اللاوعى ، ويصبح تحليل الأدب من منظور نفسى مرورا بالتوازى بين بنية الوعى ، وبنية اللغــة هو المدخل الصحيح لشريعة النقد النفسى ، ٠٠ نظرية « لاكان » مركبــة ومعقدة وبالغــة الخصــوبة ، ومن أهم من قام بعرضهــا وكتابتها ــ الى جانب كتابات « لاكان » نفسه ــ عالم عربى مصرى هو « د٠ مصطفى صفوان » وتعد كتابات « مصطفى صفوان » بالغة الأهمية بالفرنسية ، وبعضها مترجم الى اللغــة العربية فى هــذا الصــدد ٠

سنجد بعد هذه النقلة ان دراسات علم النفس ذاتها قد تشعبت فى ميادين كثيرة تجريبية ، ووظيفية ، وأخذت تمتد لتشمل دراسة « الذاكرة » وكيفية عملها ، والقوانين التى تحكم قيامها بوظيفتها ، وأصبحت هــذه الدراسات المرتبطة بوظائف الذاكرة ، والمعتمدة

علي جانب فسيولوجي يتمثل فى بحث كيفية قيام المخ بوظائفه ، وعلى جانب معملى يرتبط بالتجارب التى تجرى على عينات مختارة لاختبار كيفية تلقيها وماذا تحتفظ به ، والقوانين الفاعلة فى حركة الذاكرة ، كل ذلك أخذ يصب فى فرع جديد يسمى « الذكاء الاصطناعي » من فروع علم النفسى التجريبى ٠٠ دراسات « الذكاء الاصطناعي » أصبحت ذات أهمية بالغة عندما تطبق على النصوص الأدبية ، لأنها تعتمد على مؤشرات علمية متنامية ودقيقة تشرح لنا فى الدرجة الأولى لا كيفية انشاء الأعمال الأدبية ، وانما كيفية تلقيها ، والاستجابة لها وفهمها ٠ هنا تلتئم دائرة الدراسات النفسية بحيث لم تعد تقتصر على المرسل ، ولم تعد تتجلى فى بعض الشذرات المتفرقة فى النص الأدبى ، وانما أخذت تصب بدورها فى المتلقى ، وتشرح كيفية استجابته الذهنية والتخييلية والحسية للأعمال الأدبية ، ونوع هذه الاستجابة وكيفية فهمه لها ، وشروط هذا الفهم ، مستويات تلقيها المختلفة ، وما يدخل ذلك من عوامل فى تحديدها ٠

أصبحت اذن الدراسات النفسية لا تقتصر على الابداع ، ولا تتوقف عند بعض مظاهر النص ، وانما تشمل أيضا عمليات التلقى والاستجابة ، والفهم وبناء المتخيل مما يجعل الدائرة التواصلية تكتمل بهذا اللون من الدراسات النفسية ٠٠ سنجد أن المنظور النفسى قد أصبح داخلا بشكل قوى فى التحليلات الأدبية ، مستخدما لا تلك المناهج التاريخية السابقة على المنظومة البنيوية ، وانما بعض آليات التفكيك التى ترتبت على البنيوية ، وبعض آليات التأويل التى جاءت بعدها ، بحيث أصبح لنا الآن مجموعة من الأدوات المنهجية المرتبطة والمستفيدة من ميادين علم النفس المتعددة، ابتداء من الميدان التحليلى عند « فرويد » ، للميدان الجمعى عند « يونج » ، للميادين التجريبية الجديدة والاكلينيكية التطبيقية على حالات محددة الي آخر التجليات المرتبطة « بالذكاء

الاصطناعي » .. أصبح لنا من كل ذلك جهـاز منهجي يستمد مقولاته من فروع علم النفس المختلفة ، وبحوثه المتعددة ، ليضيء عملية التواصل الأدبية التي تشمل كما قلنا المرسل .. والمتلقي .. والنص ذاته ، وأصبح بوسـع الدارس الآن أن لا يجعل من التحليل النفسي للأدب مجرد ذيل أو هامش أو شاهد للدراسـات النفسية العامة ، وانما يجعلها شيئا قائما بذاته يصطنع بؤرته الخاصة به ، ويهدف الى اضاءة بعض الجوانب المرتبطة بالظواهر الأدبيـة جنبا الى جنب مع تقنيات آخرى تستمد مادتها من العلوم المجـاورة لعلم النفس في كشف طبيعة الأدب مثل علوم اللغة ، والرمز على وجه التحديد . وكان اقتران المنهج النفسي بالأبنية اللغوية هو الجسر الذي مكن الدراسات النفسية من أن تعبر من منطقة الشذوذ التي كان ينظر بها الى الأدب والظواهر الجزئية ، الى منطقـة تحليل البنية الكلية للعمل الأدبي في المناهج الحديثـة بتوظيف التقنيات المستخدمة في الدراسات النفسية التجريبية .

المراجـــع :

١ ــ في الوجهـة النفسـية في دراســة الأدب ونقـده : أ. محمد خلف الله أحمد .

٢ ــ التفسير النفسي للأدب : د. عز الدين اسماعيل .

٣ ــ مجموعة أعمال فرويد الكاملة : مترجمـة .

٤ ــ الأسس النفسية للابداع الفني في الشـعر خاصـة : د. مصطفى سويف .

٥ ــ تشريح النقد : نرثروب فراى ــ ترجمـة محي الدين صبحي .

منظومــة المنــاهج الحديثــة

- المنهــج البنيـــوى •
- الأســـلوبية •
- السيميولوجيــا •
- التفكيكيـــة •
- القراءة والتأويل والتلقى •
- عــلم النص •

٥ ـ المنهـج البنيـوى

ابتداءا لم ينبثق المنهج البنيوى فى الفكر الأدبى والنقدى وفى الدراسات الانسانية فجـأة وانما كانت له ارهاصات عديدة تخمرت عبر النصف الأول من القرن العشرين فى مجموعـة من البيئـات والمدارس والاتجاهات المتعددة والمتباينة مكانا وزمانا ، لعل من أولها ما نشأ منذ مطلع القرن فى حقل الدراسـات اللغوية على وجـه التحديد ، لأن هذا الحقل كان يمثل طليعة الفكر البنيوى ، وان لم تستخدم فيه منذ البداية المصطلحات البنيوية .

كانت أفكار العالم اللغوى السويسرى الشهير « دى سوسير » هى المنطلق لهذه التوجهات ، لأن مبادئه التى أملاها على تلاميذه فى كورس الدراسات اللغوية فى جنيف كانت تمثل البداية المنهجيـة للفكر البنيوى فى اللغة وذلك عبر مجموعة من الثنائيات المتقابلة التى يمكن عن طريقها وصف الأنظمة اللغوية .

فى مقدمة هذه الثنائيات ، ثنائية اللغة والكلام ، اذ ميز سوسير بين مجموعة القواعد والمبادىء المتصلة بلغة ما والتى تعمل فى ذهن الجماعة ، وتمثل النموذج المرجعى للغة وبين الممارسـات الفعليـة التى تبرز فى أداء الأفراد وحديثهم اليومى والتى يطلق عليها الكلام .

فانكلام عمل فردى آنى مختلف مشتت يقع فى الزمن متغير بينما اللغة نموذج جماعى ذهنى لا يبرز على سطح الحياة وهو الذى يحكم عمليات الكلام ويمثل مرجعيته التى يحتكم اليها .

تصور « سوسير » للغة قريب جدا من التصور الذى يمكن أن نطلق عليه « الأبنية اللغوية » وان لم يستخدم هذا المصطلح . أما الثنائيـة الثانية التى كان لها اهميـة كبيرة فى تحديد توجه

الفكر اللغوى البنيوى وهى التى أقامها دى سوسير للتمييز ما بين محــورين :

محور **تاريخي** تطورى من ناحية يرتكز على دراسة الظواهر فى مسارها وصيرورتها فى الزمن وتحولاتها المختلفة ، **ومحورتزامني** وصفي يعني بتحليل نظــام الظواهر فى لحظة زمنية معينة بغض النظر عن تاريخهــا السابق وتطورها اللاحــق وهــذان المحوران سنجدهما يطبقان بعد ذلك فى كثير من الدراسات التى سميت منذ بداية القرن بالدراســات التاريخية والدراسات الوصفية ٠

ومن الثنائيات التى أبرزها « دى سوسير » وكان لها أثارها بعد ذلك فى الفكر اللغوى والأدبى والانسانيات بصفة عامــة هى التمييز بين علم اللغة الداخلى وعلم اللغة الخارجى ٠ وعلم اللغة الخارجى المرتبط بالعلاقات والظروف والبيئات والأوضاع الخارجية المتصلة بالحقائق اللغوية ٠

أما علم اللغة الداخلى فمرتبط بالقوانين المنبثقة من اللغــة ذاتها بغض النظر عن الاطار الخارجى ٠

هنــاك مدارس أخرى أسهمت الى درجة كبيرة فى تشــكيل الفكر البنيوى من أهمها مدرسة الشكليين الروس التى تبلورت فى روسيا فى العشرينيات من هــذا القرن ٠ وقد كانت هذه المدرسة تقاوم النزوع الأيديولوجى الذى صاحب وأعقب الثورة الاشتراكية لذلك ركزت هذه المدرسة مفاهيمها على دراســة الشكل الأدبى ودلالاته وكانت تحليلاتها لمفهوم الشــكل قريبة جــدا من مفهوم البنيــة ٠

يمكن أن يكون مصطلح البنية قد ورد عرضــا فى دراســة الشكليين الروس خاصة عند تحليلهم للنظم الايقاعية فى الشــعر ولطبيعة النثر ، ولغير ذلك من القضايا المرتبطة بطبيعــة الأدب وأدبيتــه ٠

لم تكتشف نصــوص الشكلانيين الروس الا بعد فترة بفعل التيار الذى أحدثته المدرســة البنيوية ، مما أدى الى اعــادة رد الاعتبار لمبادىء الشكلية الروسية ٠

هناك شخصية روسية قامت بدور كبير فى التنظيم والربط بين الاتجاهات الغربيـــة المختلفة فى النصف الأول من القرن العشرين وهى شخصية العالم اللغوى الكبير « رومان جاكوبسون » فقد كان فى بدايته من الشكليين ثم انتقل بعد ذلك عضــوا فى حلقة براغ اللغوية فى الثلاثينـــات ثم انتقل فى الأربعينـــات والخمسينات الى الولايات المتحدة الأمريكية ، وقد أثر تأثيرا كبيرا فى بلورة كثير من الأفكار المرتبطة بالبنيوية اللغوية وهو الذى يمكن عن طريقه ــ الى درجة كبيرة ــ أن ندرس تطور المفاهيم البنيوية منذ مراحلها الأولى الى أن أصبحت متبلورة فى الفــكر البنيــوى اللغوى والأدبى فى الستينات ، الى جانب هــذا لابد أن نذكر الارهاصات المنهجيــة التى كانت قريبة فى المجال البنيوى والتى تمت فى الجزء الآخر من العالم الغربى فى انجلترا وأمريكا على وجه الخصــوص والتى كانت لها عواملها المستقلة عن ذلك ومبادئها المتلاقية مع المبــادىء البنيوية فى بدايتها الأولى والتى يطلق عليها « مدرســة النقد الجديد » ، هذه المدرسة النقدية كانت أيضا قد أسفرت فى تجربتها الفكرية والمنهجية عن نتائج مماثلة وموازية لتلك النتائج التى تمخضت عنها المدارس التى أشرنا اليها فى الفــكر اللغوى والأدبى فى العـــالم « أوربا الشرقية » .

والنقد الجديد يرتكز بالدرجة الأولى ــ أيضا ــ على المفاهيم اللغوية ابتداء من المفاهيم الوظائفيـــة التى انتشرت لدى اللغويين الغربيين الى نفس المفاهيم التى ستسفر بعد ذلك عند الالتقاء فى تيار البنيوية العريض ، وتلتقى أيضـــا مع تلك الاتجاهات فى دفع الحركة المنهجية فى الأدب ونقده الى أن تتمركز وتستقطب فى دراسة النص الأدبى فى حد ذاته بغض النظر عن العوامل الأخرى الخارجية المحيطة به التى تجعله يذوب فى محيطه النفسى أو محيطه الاجتماعى الخــارجى .

النقد الجديد رفع مجموعة من الشعارات التى كانت توازى تلك النتائج المنهجية التى توصلت اليها المدارس السابقة ، وأخذ

كل ذلك يتفاعل مع المناخ النقدى العالمى بصفة عامة حتى تشكلت فى الخمسينيات والستينيات من هـذا القرن المعالم البارزة للحركة البنيوية فى اللغة والأنثروبولوجيا وعلم النفس والنقد الأدبى .

وكان من أبرز مظاهر التلاقي الخصب بين الاتجاهات المعرفية المختلفة ـ لكى يتولد عنها هذا المنظور البنيوى الجديد ـ أن علماء الانســان أو الانثروبولوجيا وفى مقدمتهم العــالم الكبــير « ليفى شتراوس » قد أدرك بفطنته أن المنهج التاريخى والتحليلى لدراسة البنى الاجتماعية وتحليل علاقات المجتمعات الأولية لا يسفر عن نتائج يقينية أو مقنعة ، وأن النموذج اللغوى يمكن أن يكون اكثر عونا وأشــد خصــوبة من التحليــل التاريخى ، وقد التقى مع « جاكوبسون » فى هذه الأفكار ثم تضــافرت جهود الاثنين فى لحظة كاشفة فكتبا معا تحليــلا بنيويا لسونيت القطط لبودلير ، عــالم أنثروبولوجى بكل أدواته المنهجية فى تحليل الأساطير والعلاقــات الاجتماعية فى المجتمعات البدائية والعالم اللغوى بمحصــوله الوفير فى الدراسات الصوتية والايقاعية واللغوية بصفة عامة ، يلتقيــان لتحليل نص شعرى لشاعر فرنسى ، يمكن أن نعتبر نموذج تحليل سونيت القطط بمثابة الاعــلان عن مولد المنهج البنيوى فى النقــد العالمى الحديث .

كان يوازى ذلك ـ أيضا ـ تيارات فاعلة فى المجالات المعرفيــة والانسانيــة المشــاكلة للأنثربولوجيــا ولعلم اللغــة ، كان يوازى ذلك ـ مثلا ـ الجهد الذى أشرنا اليه من قبل عند « جاك لاكان » فى التحليل النفسى البنيوى وفى المزج بين عمليــات التداعى فى الوعى والبنية اللغوية وسنرى أن نقطة الارتكاز التى كانت تلتقى عندها معظم التيارات البنيوية تستقطب دائما نموذج اللغة ، لكن فيمــا يتصل بالنقد الأدبى كان لهذا الاستقطــاب ما يبرره على وجــه الخصوص ، وذلك لأن طبيعة المــادة المكونة للأدب فى التحليــل النقدى الأخير كانت هى اللغة ، فالأدب لا يتكون من أفكار ولا مشاعر ولا آراء وانمــا جســد لغوى ممثــل للنص الأدبى ، ومن ثم فان أى مقاربة لتحليل هذا النص بمنهج علمي كان من المفروض عليهــا

أن تبدأ من منطلق اللغة ـ لا من منطلق ما وراء اللغة من فكر وميتافيزيقا وأشياء أخرى لا ترتبط بالمادة المباشرة للأعمال الأدبية فتأسست على هذا الاعتبار البنيوية فى النقد الأدبى على اعتبار مجموعة من المبادىء من أهمها :

أولا ـ اعتبار المحور التاريخى فى الدراسات الأدبية محورا مشبعا لم يعد له ما يبرره ولم تعد هناك ضرورة لاستمرار الاستغراق فيه خاصة على يد هؤلاء الأيديولوجيين الذين أسرفوا فى تحويل كل شىء الى تاريخ وفى فهمه على أساس قوانين مفترضة للماضى والمستقبل لا يمكن اثبات صحتها التجريبية باجراء امبريقية . فالتاريخ فلسفة فى الدرجة الأولى والأدب لا يكون أدبا بما فيه من فلسفة وانما بشىء آخر هو الذى سوف يطلق عليه بعد ذلك « أدبية الأدب » .

الخطوة الأولى ـ اذن ـ تمثلت فى التعطيل المؤقت والمقصود لمحور البحث التاريخى فى الأدب لتفعيل المحور الآخر المقابل له وهو البحث فى الأدب كنظام فى حد ذاته .

يتركز النقد فى دراسة الأدب باعتباره ظاهرة قائمة فى لحظة معينة تمثل نظاما شاملا ، والأعمال الأدبية تصبح حينئذ أبنية كلية ذات نظم ، وتحليلها يعنى ادراك علائقها الداخلية ودرجة ترابطها والعناصر المنهجية فيها وتركيبها بهذا النمط الذى تؤدى به وظائفها الجمالية المتعددة ، ومن هنا سنجد أن العنصر الجوهرى فى العمل الأدبى هو الذى لا يرتبط بالجانب الخارجى ، سواء بالمؤلف أو سياقه النفسى ولا بالمجتمع وضروراته الخارجية ولا بالتاريخ وصيرورته ، وانما يرتبط بما بدأ البنيويون يسمونه بأدبية الأدب ، أى تلك العناصر التى تجعل الأدب أدبا ، تلك العناصر التى يمكن اعتبارها ماثلة فى النص محددة لجنسه الفنى ومكيفة لطبيعة تكوينه وموجهة لمدى كفاءته فى أداء وظيفته الجمالية على وجه التحديد .

أدبية الأدب هذه المقولة شاعت فى الستينات حيث نقلت مركز القيمة فى الأعمال الأدبية من السياق التاريخى والسياق الاجتماعى

والسياق النفسى لتضعه فى السياق المنبثق من الأعمال الأدبية ذاتها أى فى طبيعتها الشعرية بالمفهوم الواسع لكلمة الشعرية التى لا تقتصر على جنس بذاته وانما تشمل كل الأجناس الفنية .

ارتبط ذلك الى درجة كبيرة بنظرية شاملة لجاكوبسون عن وظائف اللغة طبقا لمنظومة المرسل والرسالة والمرسل اليه وقناة التوصيل والشفرة وتمثلت لديه وظائف اللغة فى ستة جوانب أبرزها هى الوظيفة الشعرية وهى التى يصبح فيها التركيز على الرسالة ذاتها ، قيمتها تكمن فيها ، هذه القيمة هى التى تحدد الوظيفة الشعرية . وطبقا لهذه النظرية « الشعرية » فان الوظيفة الشعرية لا تقتصر على الأدب بل توجد بمقادير متفاوتة فى مستويات اللغة الأخرى لكنها لا تعد حينئذ مهيمنة على ما عداها ، لا تهيمن على وظائف اللغة الا فى التصور التى توصف بأنها شعرية أى أدبية فالوظيفة الشعرية هى المقابل لأدبية الأدب وهى التى تدعو اليها والعناية بها النقاد البنيويون .

كانت مجموعة هذه المبادىء المولدة لهذا التيار فى الفكر النقدى العالمى لم تلبث أن اشتبكت مع تيارات أخرى من أهمها التيارات الماركسية والوجودية التى كانت مسيطرة على الحياة الفكرية الغربية فى الستينات على وجه التحديد ، لكن هذا التيار الجديد كان من القوة والاحتكام والتنظيم لروح العلم والدقة المنهجية بحيث استطاع أن يصبغ بقية التيارات بطابعه واستطاع أن يغير لغة النقد السائدة فى العالم والنظرية المرتبطة بطبيعة الأدب وعلاقته بالمجتمع .

لم يتعرض البنيويون بشكل مباشر لتحليل طبيعة علاقة الأدب ـ كأعمال ابداعية ـ بالحياة ، لأنهم منذ البداية حددوا مجال عملهم أنه ليس لغويا ولكنه ميتالغوى بمعنى أن المبدع ـ شاعرا ، قصاصا ، روائيا ـ كاتبا مسرحيا ـ يرى العالم ويكتب عنه لكن الناقد ليس له علاقة مباشرة بهذا العالم ، يرى العمل الابداعى ويكتب عنه ، فاذ بلغة النقد تسبح فوق لغة النص ، وتحاول أن تقبض عليها وتمسك بها ، وتحلل علاقتها .

فاذا كان موضوع الأدب هو العالم فان موضوع النقد هو الأدب وبذلك لم يعد النقد مجـالا لبروز أيديولوجيات أو نظريات مرتبطة بجوانب سياسية أو اجتماعية او تاريخية .

كانت تلك أكبر خطوة جذرية لمحاولة تخليص النقد الأدبى فى سبيل أن يكون علما للأدب من المنطلق الأيديولوجى ، لأن بوسع الأدباء أن يكونوا أيديولوجيين كما يشـاءون ، تفرض عليهم ذلك طبيعة موقفهم من الحياة ، لكن النقاد يعميهم كثيرا أن يقعوا فى نفس هذه الأيديولوجيات ، لأنهم حينئذ سوف يحتكمون فى قراءة الأدب الى معايير مسبقة فى أذهانهم فلا يستطيعون رؤيتـه على حقيقتـه ولا اختبار كيفية أدائه لوظائفه التعبيرية والجمالية .

بهذا المفهوم نجد أن فكرة الحقيقة قد تغيرت فى النقد ابتداء من البنيويين ، لم تعد هناك حقيقة جوهرية فلسفية ينشدها المبدع بكتابته وينشدها الناقد بتحليله لهذه الكتابة انما اذا كان للمبدع حريته فى أن يرى ما يراه فانه لا يفعل ذلك الا عبر قوانين المنطق ومجموعة الرموز المتماسكة فى الأعمال الأدبية .

اذن مهمة الناقد ليست هى اختبار مدى مصـداقية الكاتب بالنسبة لعلاقته بالمجتمع كمـا كان النقد الأيديولوجى السـابق يحصرها فى هذا النطاق ، انما أصبحت مهمته أن يختبر لغة الكتابة الأدبية ، يرى مدى تماسكها وتنظيمها المنطقى والرمزى ومدى قوتها أو ضعفها بغض النظر عن الحقيقة التى تزعم أنها تعكسها أو تعرضها فى كتاباتها .

معنى هذا أن نظرية الأدب ابتداء من البنيوية قد أصابها تحول جذرى لم تصبح نظرية فى الحيـاة وانما أصبحت نظرية فى ظواهر الابداع الأدبى من منظورها اللغوى والفنى والجمالى ، تندرج طبقا لذلك ضمن الفلسفة العامة التى تأسست عليها تيارات العلم الحديث ومشت موازية لها وهى فلسفة « الظاهراتية » والتى تتميز ــ على وجه التحديد ــ بحذفها للجـانب الميتافيزيقى الغيبى فى دراسـة الأشياء وتركيزها على الجوانب التى تتجلى للادراك ، على الظاهر

فى لحظة معينة ، هذه هى الفلسفة التى تحكم طبيعة المنطق العلمى فى العصر الحديث •

البنيوية استندت على هـذا الجدار الفلسفى المتين باعتبارها محاولة فى تحويل دراسـة الأدب ونقده الى نوع من العلم الانسانى الذى يأخذ بأكبر قدر من روح المنهج العلمى • كان الغطـاء النظرى للبنيوية هو الظاهراتية ، لكن بنك المصطلحات التى استقت منه أدواتها كان هو « علم اللغة » يمثل علم اللغة المنبع الحقيقى لمجموعة المصطلحات التي استخدمتها البنيوية فى مجـال النقد الأدبى ، كما مثل أيضا منبع تلك المصطلحات التي استخدمت فى المجـالات المعرفية الموازية لها •

فى مقدمة هـذه المصطلحات ، مصطلح « البنيـة » لأنه هو التأسيس فى العملية كلها • ومصطلح البنية كان قد نشأ فى عـلم النفس موازيا لفكرة الجشطالب أو الادراك الكلى وكان قد نشأ فى الأنثروبولوجيا أيضا لادراك نظم العلاقات فى المجتمعات البدائيـة والانسانية بصفة عامة ، ونشأ أيضا فى علم اللغـة ، وأصبح من الضرورى ــ أيضا ــ فى النقد الأدبى •

لعل أبرز ناقد فرنسى أعطى لمصطلح البنية منطلقه الأول كان « رولان بارت » فى دراسـاته ومقالاته النقدية النظرية والتطبيقية •

وقد شب جدل حول مفهوم مصطلح البنية باعتباره تصـورا ذهنيا مجردا وليس مجموعة من العلاقات الحسية فى هياكل مادية يمكن أن يطولها الادراك المباشر • كان هناك خلاف أو تساؤل وهو ، هل البنية فى الهيكل المـادى الذى نراه ؟ أم هو التصـور الذهنى الذى نخلقه بعقولنا ويدرك العقل به طبيعة هذا الهيكل المـادى الخـارجى •

وانتصر مفهوم البنية باعتباره تصـورا ذهنيا أكثر مما هو علاقات محسوسة مادية •

وتبلور مفهوم البنية عند عدة قضايا يمكن ترتيبها على الوجه التالى خاصـة فيما يتصل بالنقد الأدبى :

المبدأ الأول :

أن الأعمال الأدبية برمتها تمثل أبنية كلية لأن دلالتها في الدرجة الأولى ترتبط بهذا الطابع الكلي لها • فكما نعرف في الرياضيات الحديثة على وجه التحديد بأن النتيجة الكلية لا تعد ترجمة لمجموع الأجزاء فحسب وانما نابعة في الدرجة الأولى من طبيعة العلاقات الجديدة بين هذه الأجزاء ، فان الذى يترتب على ذلك أن فهمنا للأعمال الأدبية لا يصبح مطابقا لها محتويا لدلالاتها الا اذا أخذ في الاعتبار تلك البنى الجزئية التى تتكون منها والعلاقات الماثلة فيما بينها • هذا التصور الكلي للأبنية واعتبار البنى الجزئية ليست من الأجزاء المادية المحسوسة هو جوهر النظرية البنيوية ، فالقصيدة لا تصبح مجرد مجموعة من الأبيات ، نعاملها في الظاهر على أنها محصلة لهذه الأبيات يعني ذلك أن القصيدة لا تبنى من أبيات كما توحي النظرة السطحية المتعجلة بل تبنى من مستويات — وهي التى يمكن تقسيم العمل الأدبي اليها — تخترق هذه الأجزاء وتتغلغل فيها وتشتبك معها • يمكن أن ندرك من ذلك أن البنية الدلالية للقصيدة الشعرية مثلا هي محصلة مجموعة من البنى المتمثلة في البنية الايقاعية والبنية التركيبية والتعبيرية والبنية التخييلية التى تصل الى ذروتها في المستوى الرمزي الكلي • نجد أن الايقاع والتركيب والتخييل والترميز لا تتحدد كلها بحدود الأبيات بل هي ماثلة في كل بيت وسارية عبره، من هنا فان ترابتها وتداخلها وتكوينها في نهاية الأمر للبنية الدلالية الشعرية لا يمضي على النسق السطحي الخارجي الذى يبدأ من الجزء ليمضي الى الكل بل يمضي على نحو آخر أعمق لهذا النسق ومتخللا له أيضا ، الأمر يشبه ذلك اذا تحدثنا مثلا عن السرديات في القصة والرواية ، سنجد أن الرواية لا تتكون من فصول مرتبة من الفصل الأول والثاني ••• الخ ، لأن هذه هي أجزاء الجسم الخارجي لكن تتكون من أبنية وان هذه الأبنية تتمثل — مثلا — في بنية الأصوات وهي تختلف عن الشخصيات ، بنية الأصوات

الفاعلة أو الفواعل فى العمل السردى الروائى ثم بنية الزمان الذى تدور فيه الأحـداث وتقوم فيه تلك الفواعل بوظائفها وأدوارهـا المختلفة ، ثم بنية الخطاب السردى ذاته المتمثل فى مستويات اللغة المختلفة من سرد وحوار وحوارية وغير ذلك من العناصر الداخلة فى الخطاب الروائى ، وهـذه البنى بطبيعتها لا تتموقع فى أجزاء من الرواية بحيث لا يمكن أن نقول أن الزمن يقع فى هـذه المنطقـة والفواعل تقع فى المنطقة المجاورة والخطاب الروائى يقع فى المنطقة الثالثة وانما كلها تسرى عبر مواقع النص الروائى بأكمله ولا تتركب البنية الكليـة الا من طبيعة الشبكة المتداخلة والمتراتبة والمنظمـة فى هذه البنى الجزئية ٠

مفهوم البنية يصبح مفهوما بالغ الأهمية بمستوياته المختلفة الكلية والجزئية فى تحديد طبيعة الأعمال الأدبية ٠

ويظل هدف البنيوية هو الوصول الى محاولة فهم المستويات المتعددة للأعمال الأدبية ودراسـة علائقها وتراتبها والعناص المهيمنة على غيرها وكيفية تولدها ثم ــ وهذا أهم شىء ــ كيفيـة أدائهـا لوظائفها الجمالية والشعرية على وجه الخصـوص ، واقتضى التركيز على هذا الجانب ــ الشعرية ــ اتخاذ عدة اجراءات موقوتة ، منهـا ذلك المبدأ الذى أثار قضية كبرى فى الأوساط الأدبية والنقدية ، لأنه كان يتمثل فى استعارة فهمها الناس ــ لكى يسخروا من البنيوية ــ فهما حرفيا ٠ فقد أطلق البنيويون شـعار « موت المؤلف » لكى يضعوا حدا للتيارات النفسية والاجتماعية فى دراسة الأدب ونقده وبدأ تركيزهم على النص ذاته بغض النظر عن مؤلفه ، أيا كان هذا المؤلف والعصر الذى ينتمى اليه والمعلومات المتصلة به ٠

وقد كان البنيويون يقصدون بهذا الشعار « موت المؤلف » ألا تصبح البيانات المرتبطة بالمؤلف هى جوهر الدراسـة النقدية للأدب أو هى نقطة الارتكاز الاستراتيجية الموجهة للعمل التحليلى النقدى ٠ بل يجب أن تكون نقطة الارتكاز ــ عندهم ــ هى من

النص ذاته • فقد كانت مقولة « موت المؤلف » كناية بلاغيـة عن هذه الاستراتيجية الجديدة •

عيب على البنيوية أنها تهدف إلى خلع الأعمال الأدبية عن جذورها وقتلها وهذا ليس صحيحا ، فلا يوجد ناقد يحترم عمله ويدرك طبيعته لا يأخذ فى اعتباره السياقات المتعددة للنصـوص الأدبية ، لكنه يصبح مطالبا بالا يسرف فى الاعتمـاد على هـذه السياقات ، فلا يرى العمل الا من منظورها ، يصبح مطالبا بأن يوظف السياق لفهم النص بدلا من أن يوظف النص لفهم وشرح السياق • كانت ـ اذ ـ نظرة البنيوية الى الأعمال الأدبية باعتبارها نظمـا رمزية دلالية تقوم فى الدرجة الأولى على مجموعـة من العلاقـات المتبادلة بين البنى الجزئية ، وعلى العناصر المهيمنة على غيرهـا فى العمل الأدبى • وهذا هو الأهم فى نهاية المدار ، الوظائف التى تحدد استراتيجيته والتى يمكن أن يقاس بها مدى كفاءته او عجزه مع الأخذ فى الاعتبار أن البنيوية مالت بشكل واضح وصريح الى احلال مفهوم جديد للقيمة يختلف عن المفهوم القديم •

فقد كان النمط السائد من القيم التم تحكم النقد السـابق على البنيوية يستمد من عناصر خارجة عن النص الأدبى فكانت أحكام القيمة فى النقد الأيديولوجى ترتبط بمدى تحقيق الأدب للأهـداف الأيديولوجية ، وكانت أحكام القيمة المرتبطة بالنقد التاريخى تتصل بمدى استمرارية وخلود الأعمال الأدبية الى غير ذلك من التيارات •

انطلق البنيويون على أساس رفض أحكام القيمة الخارجيـة واحلال حكم آخر محلها هو حكم الواقع ، وحكم الواقع لا يتمثل هنا فى الحياة الخارجية ولا تياراتها وانما يتمثل فى الدرجة الأولى فى النص الأدبى ذاته ، الواقع هو النص الأدبى ذاته ، ما ينبثق من النص وما يتجلى فيه وما يتمثل فيه من كفاءة شعرية ومسـتوى أدبى ، كل ذلك هو الذى يمثل قيمتـه وليس علاقتـه بغيره من المستويات الخارجية سـواء كانت نفسية أو اجتماعية او تاريخية أو غير ذلك من المستويات • فاحلال حكم الواقع محل حكم القيمـة كان من تلك المنطلقات المؤسسة للمفاهيم البنيوية •

كان المنطلق الأساسى الذى تبناه البنيويون فى تحليلهم يتمثل باعتبارها أنظمة للعلامات تخضع لقوانين التراتب والتبئير اى هيمنة عنصر على بقية العناصر باعتباره مكمن بؤرة النص الدلالية والفعالية الوظيفية مما أدى الى مجموعة جديدة من التصورات المرتبطة بكل جنس أدبى على حدة لتعلقها بالخواص النوعية لهذه الأجناس الأدبية . عندئذ يتجلى لنا المشهد بأوضاع جديدة غير مسبوقة ، ولأول مرة نرى أن منهجا نقديا لا يؤثر عنصرا على غيره اذ يتسع مداه لقراءة وتحليل جميع الأعمال الأدبية المنتمية الى اى عصر على حد سواء ذلك لأنه لا يتبنى أيدلوجية خاصة ولا يؤثر منظومة قيمية معينة بل يتعامل مع مفاهيم الأدبية والشعرية ، وهى مفاهيم حاضرة فى النصوص الأدبية فى مختلف العصور كما نرى انه لا يقدم جنسا أدبيا على غيره مثلما كانت تفعل التيارات السابقة الرومانتيكية فى تفضيلها للشعر باعتباره مجلى تفجر العواطف ومظهر توهج الخيال ، فكان الشعر جنسها الابداعى المفضل فى مقابل المسرح الذى كان المجال الأول للمبادىء الكلاسيكية ، على ان الرومانسية استوعبت متغيرات التحولات الجديدة للأجناس الادبية وبروز الرواية للتعبير عن الطبقة البرجوازية الجديدة ولتبلور النزعة الفردية فيها مما جعلها قابلة للدخول فى اطار الرومانسية ، لكن لو تذكرنا مثلا ان الثورة الرومانسية قد تسربت الينا عبر ثلاثة تيارات شعرية هى :

(أ) مدرسة الديوان
(ب) مدرسة المهجر
(جـ) مدرسة أبوللو

أدركنا مدى ارتباط الفكر الرومانسى بالشعر وتجليه فيه بنفس القدر الذى ارتبط فى الفكر الواقعى منذ منتصف القرن العشرين حتى اليوم بالقص والرواية على وجه الخصوص والسرد الذى يمكن أن يمسرح فى المسرح النثرى ابتداء من « ابسون » حتى الآن ، بمعنى أن الرواية أصبحت هى الجنس المفضل للواقعية لأنها الوعاء الذى يمكن أن يتسع لتقديم كون مصغر يحاكى فى

قوانينه الكون الأكبر الذى نعيش فيه ، ليس معنى ذلك أن الواقعية لم تدخل الى مجال الشعر والمسرح وغيرهما ، لكن معناه أن بؤرتها المستقطبة لمبادئها الجمالية والفنية وجدت أقوى تعبير فى الرواية المســـــتقطبة لمبادئها الجمالية والفنية وجدت أقوى تعبير لها فى الرواية ، على عكس كل ذلك نجد البنيوية تتساوى لديها جميع الأجناس الأدبية ، فبقدر ما يمكن للقصيدة أن تتسع لتحليلها يمكن للرواية والقصة وغيرها من الأجناس أن تصبح مجالات تتمثل فيها عمليات البحث عن البنى الكبرى والبنى الصغرى والتقاط كيفية انتاجها لدلالاتها ، كما أن كثيرا من البنيويين اتجهوا الى النصوص الأدبية القديمة لاعادة قراءتها فى ضوء مناهجهم الجديدة ، ففى الثقافة العربية سنجد واحدا من كبار نقاد البنيوية وما بعدها يوزع جهدا تحليليا جبارا على قطبى الشعر الجاهلى من جانب ، ونصوص الحداثة كما تتجلى عند أدونيس من جانب آخر ، واقصد به كمال أبو ديب فى دراسته الرؤى المقنعة من ناحية ، والشعرية المعاصرة من ناحية أخرى .

ســـــنلاحظ الاجراءات المتصلة للتحليل البنيوى لترجمة نظم العلامات وأشكال العلاقات الدلالية فى الأعمال الأدبية الى رموز رياضية أحيانا وأشكال بصرية أحيانا أخرى بغية توضيح هياكلها ورسم علاقاتها المتشابكة ، الأمر الذى يضــــفى على بعض هذه الدراسات صبغة علمية بقدر ما يجعلها صارمة للذوق الأدبى السائد ومجافية له ، اذ انه بوسعنا أن ننجز كلاما كثيرا فى معــــادلة مختصرة أو فى رسم توضيحى ، لكن مقاربة الدقائق المتصــــلة بطبيعة النظم الأدبية واحتواء ما تتضمنه من تعقيدات باللغة يعد أمرا شديد الصعوبة ومخلا فى التبسيط مما يمكن أن يحدث رد فعل مضاد لدى القراء والمتلقين نتيجة لعدم تعودهم على عدم استخدام الرموز من ناحية ولا تفهم طرائق الاسترسال فى التحليل اللغوى من ناحية ثانية ، كما أن تتبع الأبنية الصغرى على المستوى اللغوى فى دراسة الشعر قد أغرى بعض الباحثين من الوجهة التطبيقية باجراء نوع من التحليلات الميكروسكوبية التى تتوقف عند علائق

الجزئيات الصغيرة وتضخمها بشكل لا يسمح لها بامكانية استيعاب الخطوط الكبرى للنصوص ، مما يجعل ادراج هذه البنى الصغرى فى بنية كبرى كلية شاملة خطوة مفتقدة فى كثير من الدراسات ، الأمر الذى أوهم بعض الدارسين ، لأن هذا النوع من المقاربة النصية لجزئيات يفضي الى تفتيت الأعمال ويضيع الرؤية الشاملة لأنساقها العامة ، لكن النقد المتوازن كان دائما يتخذ التحليل الميكرسكوبى للخلايا المكونة مجرد وسيلة للنفاذ الى بناه الكلية ، وقد وظف البنيويون مجموعة من المفاهيم الاجرائية المتعلقة بتحليل الأجناس بفعالية واضحة ، فكانت افكار مثل الانحراف وتجديد الدهشة والمصطلحات البديلة تمثل منطلقات مناسبة لتصوير الأنظمة اللغوية فى الشعر على اعتبار ان ما يسمى بالانحراف او العدول أو الانزياح حسبما يفضله كل ناقد فى الصياغة يمثل المنطقة التى يفضى تأملها الى استكشاف خصوصية اللغة الشعرية وما يصبح به الأدب أدبا ، واكتشاف فاعلية هذا الاجراء فى توليد الدهشة لدى المتلقين وجذب انتباههم الى القول فى حد ذاته وانعاش تمثله له على أساس انقطاع العادة التى تميت الحس وتجمد الشعور ، فعندما تثير الأبنية المعجمية او التركيبية او التخييلية دهشة المتلقى فانها تفعل ذلك بمخالفتها للنسق المعهود من ناحية وابتكارها لانماط جديدة فى الصياغة والتحليل وقدرتها على تحفيز التلقى الجمالى للنص والتجاوب الملائم له من ناحية ثانية .

كما أن ادراك منظومات الثنائيات الجدلية فى الدال والمدلول والتشكيلات التى تترتب عليها كثيرا ما اعتبر المنطلق المناسب للمقاربة البنيوية للنصوص الشعرية ، وقد ترتب على ذلك مراجعة جميع المبادىء النقدية المستقرة فى الأعراف النقدية والخاصة بالشعر واعادة تكييفها وطرحها طبقا للتصورات البنيوية مما لايتسع المجال للافاضة فيه ، ومما يرتبط بطبيعة البنى الايقاعية والتخييلية وما تخضع له من نظم وامكانات ..

أما فيما يتصل بالسرد فقد انطلق البنيويون من استثمار بعض

ميراث الشكلية الروسية فى القصة والرواية ، خاصـــة كتاب « بروب » الشهير عن « مرومولوجيا الحكاية الشعبية » ، فقام كل من جريماس وبريمون بتطوير منظومة الوظائف التى حـددها « بروب » لقياس الحكايات الشعبية الى نظرية جديدة فى السرد ، اصبحت تسمى فيما بعد بـ « نظرية الفواعل » ، كما تبلورت فى مربع جريماس الشهير . وأخذت تمتد حتى تكون منها الآن علم جديد ينبثق من النقد البنيوى هو علم السرد ، خاصة كما يتمثل فى أعمال « جينيت » ومدرسته ، وأهم ما تضيفه هذه المدرسة هو اعادة رسم البنى النصية فى الأعمال الســردية على أسس جديدة تبزر فيها عملية تعالقها فى الدرجة الأولى وتشـــكلاتها المختلفة فى النصوص المتعددة وذلك مثل بنية الزمان ، والفواعل ، والخطاب الروائى ومستويات الايقاع الســردى وارتباطها بأبنية الزمان والفواعل والخطاب ، كان التطور المستقل عن الاتجاهات البنيوية الأولى الذى تبلور فى علم الســـرديات الحديثة بدايته الباكرة فى التحليلات المستقصية والمطولة « لبارت » فى مراحله المختلفة لبعض الأعمال القصصية فى الأدب الفرنسى ، وأمثلته لشبكاتها المترابطة من الدوال والمدلولات والوظائف . وقد قامت مدرسة «تيل كل » بدور كبير فى تنمية الدراسات السردية ، ونشرت مجموعة من التحليلات النصية تكشف عن امكانات جديدة للمقاربة للنص السردى بطرائق لم تكن معهودة من قبل ، وادى اكتشاف نظريات « باختين » فى الحوارية والتناص والتنمية اللاحقة التى ظفرت بها هذه النظريات على يد كل من « تودوروف » « وجوليا كرستيفا الى تغير أساسى فى مشهد النقد السردى والى بروز مفاهيم جوهرية مثل « الحوارية » و « التناص » ، تلعب دورا رئيسيا فى الخطاب الأدبى فى السرد مثلما لعبت مفاهيم الانحراف والدهشة والثنائيات دورا مماثلا فى النص الشعرى .

اقترن كل هذا بموجة نشـــطة من ذيوع المبادىء البنيوية واقتحامها لكل المجالات واصبح العالم منذ السبعينيات فيما يتصل بالأدب والنقد شديد الميل الى التبنين ، الى اعادة قراءة المنهجيات

المتعامدة والمتداخلة لبلورة هذا التطور المفاهيمى والمعرفى للفكر النقدى ، لم يتخلف عن ذلك أنصار « الميثيولوجيا » القديمة مثل الماركسيين ، الوجوديين وغيرهم ، فغزت المصطلحات البنيوية بقية الحقول المعرفية بالتوازى مع الأدب والنقد وشكلت الاطار المفاهيمى العام للفكر والثقافة فى العالم فى العقود الأخيرة ، حتى أن التيارات التى أعقبتها كانت تأسيسا عليها وتنمية لمبادئها وتداركها للنواقص التى أسفرت الخبرة الابداعية والفكرية عن تحديدها فى مسارها .

وفيما يتصل بثقافتنا العربية ، مثل التيار البنيوى منطلقا هاما لتجديد الخطاب النقدى فى العالم العربى عبر عدد من الدوائر المنتشرة فى مختلف أنحاء العالم العربى ، وتمثل أبرزها فى مدرسة فصول فى مصر ومجموعات النقاد الشبان النشطين فى الترجمة والتأليف فى المغرب العربى ، ويمكن أن نعتبر الكتاب الأخير الذى أصدره الدكتور « عبد السلام المسدى » عن البنيوية رصدا تقريبا للتيار البنيوى فى النقد العربى .

المراجع :

١ ــ نظرية البنائية فى النقد الأدبى : د . صلاح فضل

٢ ــ مشكلة البنية : د . زكريا ابراهيم

٣ ــ عصر البنيوية : ترجمة د . جابر عصفور

٤ ــ البنيوية وما بعدها : ترجمة د . محمد عصفور

٥ ــ بنية لغة الشعر : ترجمة د . احمد درويش

٦ ــ التحليل البنيوى للقصة

٦ ـ المنهج الأسلوبى

هناك نوع من التداخل والتخارج بين الأسلوبية والبنيوية على اعتبار أن الأسلوبية انبثقت من الفكر اللغوى والأدبى قبل الحركة البنيوية متأثرة بذات الاتجاهات التى أسهمت فى تشكيل البنيوية ، اذ أن أول مؤسس للأسلوبية هو « تشارل بالى » ، وبالتالى فان هناك نوعا من الترابط بين الألسنية من ناحية واتجاهات دراسة الأساليب التعبيرية من ناحية ثانية .

على أنه من الطريف أن نلاحظ أن « بالى » كان يعنى بالمظهر اللغوى للأسلوب خارج نطاق الأدب ويركز على الجانب العاطفى فى تشكيل سمات مميزة للأساليب اللغوية ، ولم تكن قد تكونت البنيوية حتى تصطدم بها الدراسة الأسلوبية ، واشتركت عدة مدارس اوربية فى تنمية الاتجاهات الأسلوبية على أسس لغوية كما تمثل ذلك فى الأسلوبية التعبيرية عند الفرنسيين وأسلوبية الحدس المعتمد على فكرة الدائرة الفينولوجية لدى المدرسة الالمانية كما تمثلت فى كتابات « فوسلير » و « سبتزر » واعمال المدرسة الايطالية والاسبانية على وجه الخصوص كما تمثلت فى كتابات « داه سو الونسو » وكان للمدرسة الايطالية علاقة خاصة بمحاولة بث روح التجديد فى الدراسات البلاغية والارهاص بمقدمات الفكر الأسلوبى فى الثقافة العربية عند الشيخ « أمين الخولى » فى كتابه « فن القول » الذى صدر منذ نصف قرن ، كما أن مدرسة « بالى » الفرنسية تركت أثرها أيضا عند معاصره الأستاذ « أحمد الشايب » فى كتابه « الأسلوب » الذى نشر فى نفس الفترة تقريبا ، لكن علاقة البحث البلاغى العربى مالبث أن انقطعت بعد

ذلك بالتيارات الأسلوبية ولم تتواصل الا فى السبعينيات من نهاية القرن العشرين . المهم لدينا أن التيار البنيوى امتد فى الستينيات ليصبغ الدراسة الأسلوبية بطابع خاص عند « ريفايتر » وبحوثه الشعرية الألسنية وتوجيهه لمفاهيم الأسلوبية كى تتسق مع المنظومة البنيوية العامة مما ترتب عليه شبكة التوافقات بين الفكر الأسلوبى والبنيوى . وظل بعد ذلك التخالف يتمثل فى الدراسات الأسلوبية السابقة على البنيوية والتحليلات البنيوية التى لا تتكىء على المفاهيم الأسلوبية ولكن تتعمق قليلا فى تمثل البحث الأسلوبى وتتصور أنه يقع فى تلك المنطقة الفاصلة والواصلة بين اللغة والأدب ، حيث تتركز الدراسات الأسلوبية على السطح اللغوى من النسيج الأدبى كمحاولة التقاط ملامحه وتحديد ظواهره بأكبر قدر من الدقة والتجسيد غير أن لا تلبث بعد ذلك أن تختلط بالنص ذاته. عبر عمليات التفسير وشرح الوظيفة الجمالية للأسلوب لتجاوز السطح اللغوى ومحاولة تعمق دينامية الكتابة الابداعية فى تولدها من جانب وقيامها بوظائفها الجمالية من جانب آخر .

ويعتبر مفهوم الأسلوب نقطة الانطلاق الأساسية فى الدراسة الأسلوبية ، وقد تعددت التعريفات فى مجموعات يمكن ايجازها فى ثلاث :

أولا : مجموعة التعريفات التى ترد الأسلوب طبقا للنموذج التواصلى المعروف فى الدراسات الانسانية الى المرسل ابتداءا من تعريف « دى بوفون » الشهير المختزل لدينا فى عبارة يسيرة وهو « الأسلوب هو الرجل نفسه » على ما فيه من طابع مجازى الى تلك التعريفات الأخرى التى تميز الأساليب باعتبارها خواص الكتابة المحددة المجسدة للطابع الشخصى للكتابات والممثلة لملامحهم التعبيرية المميزة مثلما تعد البصمة ممثلة للشخص .

سنجد أن الاتجاه التوليدى فى دراسة الأسلوب يركز بدوره على هذا الطابع الشخصى للأساليب باعتبارها تمثيلا للملامح المميزة للكتاب ، وتتصل بذلك ايضا مجموعة التعريفات التى تنظر الى الأسلوب باعتباره اختيارا لغويا بين بدائل متعددة ، اذ أن

الاختيار سرعان ما يحمل طابع صاحبه ويشى بشخصيته ويشير الى خواصه .

ثانيا : تعريفات تتركز حول الخواص المتمثلة فى النص ذاته بغض النظر عن قائله كما تتجسد موضوعيا فى الأعمال الأدبية ، وعندئذ تبرز تعريفات الأسلوب باعتباره انحرافا عن قاعدة يمكن أن تتمثل فى المستوى العادى المألوف ، أو بروزا واضحا لخواص نوعية فى جسد الكتابة تتبلور فيها المعالم المميزة له وترتبط بذلك ايضا تعريفات الأسلوب باعتباره محصـــلة مجموعة من الملامح المرجعة بنظام خاص فى النص الأدبى ، بمعنى أن الملمح الوارد مرة واحدة لا يشكل سمة أسلوبية ، لكنها عندما تتجلى بالتكرار بايقاع محدد يصبح حينئذ سمة أسلوبية .

ثالثا : تعريفات تحاول أن تمسك بالأسلوب بالنظر الى الطرف الثالث فى التواصل وهو « المتلقى » وترتبط بشكل ما بالطرفين الســـابقين مع التركيز على المتلقى باعتباره هو الذى يميز بين الخواص الأسلوبية ويدركها ويكشف انحرافها وبروزها عن طريق ما تحدثه من أثر وما تقوم به من وظيفـــة وحينئذ يتجلى مفهوم القارىء النموذجى الذى قدمه « ريفاتير » لكى يصـــبح هو محور التعرف على الخواص الأسلوبية وتصـــبح الاختيارات المتعلقة به والتحليلات المرتبطة بردود فعله هى منطقة تحديد المعالم الأسلوبية واخضاعها للتحليل والتفسير .

وأيا ما كان تعريف الأسلوب الذى نرتضـــيه والخلافات الناشبة بين الباحثين نتيجة لتعدد الوجهات النظرية حول مفهوم الأسلوب وطرائق توصيفه فان النتيجة التى نخلص اليها من كل ذلك هى أن مفهوم الأسلوب ليس بسيطا ولا سطحيا يسمح لنا بأن نتبينه بطريقة آلية بل يحتاج الى جهد خلاق فى مقاربة النصوص ومحاولة الامساك بطوابعها الخاصة ، كما نلاحظ ان هذا المفهوم ذاته يختلف فى طبيعة تكوينه من جنس أدبى الى آخر نظـــرا لارتباطه بنظريات الشعرية وتقنيات التعبير الخاصة بكل جنس

أدبى ، فأسلوب الشعر تتم مقاربته على مستوى البنى التعبيرية الصغرى ودرجات تواترها أما أسلوب الرواية فنظرا لاتساع مساحته النصية واختلاف تقنياته التعبيرية فانه يلتقط عبر البنى الكبرى المرتبطة بتعدد الأصـــوات وبأبنية الزمان والمكان وبالشكل الكلى للخطاب الروائى فى جملته ودرجة تحقيقه لأنواع متميزة من شعرية السرد ، كما أن لغة المسرح بدورها تتخذ تشكيلات مخالفة لما رأيناه فى الشعر والسرد طبقا للمكونات الدرامية للنص المسرحى وطبيعة اشاراتها وأنواع الكتابة المسرحية ، الأمر الذى يجعل السمات اللغوية غير كافية وحدها لتوصيف الأساليب المسرحية الكبرى .

ومن الملاحظ ـــ أيضا ـــ أن الدراسة الأسلوبية يمكن أن تنطلق من بعض الخواص المجسدة فى النصوص والتى يتم تحديدها بطريقة تجريبية طبقا لمناهج الاختبار العلمى بما يجعلها قابلة لأن تجرى بمســـــاعدة أجهزة « الكومبيوتر » الحديثة وقابلة بالتالى للتطبيق العملى على نطاق واسع . فعندما يتم تزويد الحاســـــب الآلى ببرامج متقنة لالتقاط الخواص النوعية لكتابة مؤلف ما فى مســــتويات اختياراته المعجمية وأطوال جمله ولوازمه التعبيرية وأشكال المجاز عنده . اذا أحسنا برمجة ذلك أمكن لنا بيسر أن نستعين بالحاسب كى يمكننا من خلاله أن ندرج ما ينتمى الى هذا الكاتب واستبعاد ماعداه . واذا كان هذا ميسورا فى لغة التواصل العادية نظرا لبساطتها وشفافيتها ؛ فان كثافة اللغة الأدبية وتعقد مستوياتها يجعله أمرا أشد عسرا وان لم يكن مســـــتحيلا حتى الآن .

لكن تظل منطقة تصنيف مجموعات الظواهر اللغوية للأساليب وتوصيف أشيالها وشرح العلاقات القائمة بينها ثم تفسير دلالاتها الابداعية وارتباطها خاصة برؤية الكاتب للعالم تظل تلك المنطقة من أكثر مناطق الدراســـة الأسلوبية خصوبة واستعصاء . على أن هناك مجموعة من الاجراءات البحثية فى علم الأسلوب تنتمى الى مجال الاحصاء ويمكن أن تقدم عونا كبيرا فى تحديد الظواهر الأسلوبية ورصدها بالدقة الكافية ، اذ أن اتباع المنهج العلمى

فى اختيار المادة الاحصائية طبقا للقوانين المعمول بها فى هذا الصدد مما يضمن تمثيل العينات الصحيحة للكل الشامل بدقة وتفريغها بطريقة منظمة تسمح باستخلاص النتائج المترتبة عليها بالوضوح الكافى ، مراعاة كل ذلك تسمح لنا بأن نتبين بعض ظواهر الأسلوبية فى شكلها الحسى المباشر الخاضع للاستقراء والتنصيف كخطوة تمهيدية للعبور من الخواص الكمية الى الخواص الكيفية المرتبطة بالتفسيرات النقدية للظواهر الأسلوبية .

وقد أولع بعض الباحثين العرب من اللغويين خاصة والبلاغيين أيضا بتوظيف المنهج الاحصائى فى دراسة لغة الشعر، وقدموا ما يمكن تسميته قاعدة بيانات صلبة تصلح أساسا لاستخلاص بعض النتائج الهامة المرتبطة بطبيعة اللغة الشعرية ومظاهرها المتعددة لكن الفرضيات العلمية التى تقوم عليها بعض هذه التقنيات تحتاج الى مناقشة نقدية وفلسفية مستفيضة حتى يمكن أن نطمئن الى نتائجها .

على كل حال فان الدراسة الأسلوبية تتميز بطابعها التراكمى، بمعنى أن البحوث الأولى فيها لا تعد بنتائج تكافىء الجهد الذى يبذل فيها ، اذ تقتصر على توصيف النصوص فى ذاتها وابراز خواصها التعبيرية ، لكنها كلما تكاثرت ، أتاحت للباحثين فرصة المقارنة بين النتائج واستخلاص الدلالات العميقة لملامح التباين والاتفاق ، اذ أننا لا ندرك أهمية تمثل مجموعة من الملامح فى الخطاب الأدبى الا بقدر ما نكتشفه نتيجة لها من خصوصية .. والخصوصية تتعلق بالدرجة الأولى بالسمات الفارقة المميزة للنص على غيره ، والمحددة لطبيعته المختلفة عما سواه ، معنى ذلك أن الأسلوبية بهذا المفهوم تخضع لفكرة التنامى المعرفى عن طريق تعرف الآليات لاجراء المقارنات بين النتائج التى يصل اليها الباحثون وتحليل الفروق بين الأساليب المختلفة .

ومن المناسب فى هذا أن نتبين بوضوح العلاقة الوثيقة بين المنظومات الاجرائية والنظريات التى تخضع لها طبقا لما أشرنا اليه في المحاضرات من أن المناهج تمضي بالتدرج والتنزل من الآثار

النظرية الى البحوث العامة المنهجية حتى تصـــل الى التحليلات النصية التطبيقية المحددة ، ويسير علم الأســـــلوب على وجه الخصوص فى هذا الصدد موازيا لعلم اللغة الذى تمضى حركة البحث فيه بنفس الطريقة ابتداء من النظـــرية اللغوية التى تقدم الاطـــار المفــــاهيمى والمعرفى للدرس اللغوى ومجموعة البحوث التفصيلية المطبقة لهذه النظرية والمولدة بدورها لجلمة التحليـــلات النصية التى تستخدم فيها مجموعة المصطلحات المنهجية المتكونة عبر البحث فى مستواه الوسيط .

بوسعنا أن نقول أن هناك ثلاثة اتجاهات أســــاسية فى البحث الاســـلوبى مترتبة على المحور التواصـــلى المشار اليه من قبل هى الاتجاه التوليدى والاتجاه المعتمد على نظرية الشعرية النصية ، والثالث المتمثل فى الأسلوبية الوظيفية المرتبطة باختبارات القراءة وردود الأفعال الناجمة عنها ، كما أن هناك مجموعة أخرى من العلاقات تربط علم الأســـــلوب بمنظومة العلوم المتداخلة مع بعض الدوائر وذلك مثل عـــلاقته بعلم اللغة حيث يعتبر البحث الأســـــلوبى وثيق الارتباط بالنظرية اللغوية ، ولكنه يتمايز فى تركيزه على تحليل لغة الادب ، آخذا فى اعتباره نظريات الشعرية النوعية المنبثقة منها ، ويفيد علم الأسلوب بصفة خاصة من جميع التحولات المعرفية التى شهدتها الالســـنية الحديثة ، ولقد كان لنظريات « دى سوسير » واسهامات « جاكوبسون » وتصورات « تشومسكى » بعد ذلك أثر حاسم فى توصية مسار الدراسة الأسلوبية ، كما أن علم الأسلوب تربطه وشائج قوية بالبـــلاغة الجديدة على وجه الخصوص ، اذ أن الدراســـــات النصـــية الأسلوبية والتجارب النصية القائمة عليها سرعان ما تمثل المحصلة العلمية التى تطمع البلاغة الجديدة الى استخلاص قوانين الخطاب الأدبى منها وتحديد سماتها العامة ، اذ أن البلاغة فى جوهرها تميل الى هذا الطابع التقعيدى وعلم الأسلوب هو الذى يزودها بالنتائج المشكلة للقواعد العامة بعد اســـتخلاصها من التحليلات النصية المتعددة .

اما النقد الأدبى فيمثل الدائرة الثالثة التى تتداخل فيهـا الأسلوبية وتشـتبك معها ، لا لكى تقدم منهجا بديلا كما يتوهم بعض العرب وانما لكى تمد النقد بقاعدة بيانات صلبة تستطيع أن تسهم فى توجيه الفروض التفسيرية الشارحة وتضع أسـاسا علميا للتأويلات اللاحقة .

فالنقد يفيد من معطيات الأسلوب ويوظف نتائجه لكى يجيب على تساؤلاته الأكثر غوصا فى طبيعة العمل واستكشافا لعلاقاته المتعددة فيما وراء اللغة .

وأحسب أن اهم مجال للدراسة الاسلوبية عندما تنصب على تحليل خواص اللغة الادبية لابد أن يتعلق ببناء شبكة المتخيل الأدبى عبر تحليل أشكال المجاز وانساق الصور وتكوينهما للبنى التخييلية المستغرقة للنصوص بأكملها ، فمثل هذا التحليل النوعى لتقنيات التعبير وتوليدها للأبنية التصـورية الكلية للأعمال الأدبية ، هو الكفيل بتجاوز الخواص الجزئية فى النصوص الأدبية ، ومحاولة الامساك بالطوابع المميزة لأساليبها الكلية ، وعندئذ تصبح عمليات التقاط الظواهر الأسلوبية المختلفة مجرد خطوة اجرائية لا تكتمل الا بالتحليل النقدى الكفيل بالربط بين مستويات التعبير المتعددة ، وسنرى فيما بعد أن الدراسة النصية التداولية التى وضعت تصورا كليا لما يطلق عليه بمكعب البنية النصية ، تفسح مجالا واضحا للبحوث الأسلوبية فى نسق التحليل الكلى للنصوص الأدبية .

المراجـــع :

١ ــ الأسلوبية والأسلوب : د . عبد السلام المسدى
٢ ــ علم الأسلوب : د . صلاح فضل
٣ ــ فى النص الادبى : د . سعد مصلوح
٤ ــ اتجاهات البحث الأسلوبى : د. شكرى عياد
٥ ــ الشوقيات ، دراسة أسلوبية : د . محمد الهادى الطرابلسى
٦ ــ أسلوب الرواية : د . حميد الحمدانى

٧ ــ المنهــج السيميولوجى

يعد المنهج السيميولوجى من مناهج ما بعد البنيوية ، وان كنا ــ تاريخيا سنرى أنها بدأت مع البنيوية تقريبا ، والقضية الأولى التى تواجهنا فيما يتصل بالسيميولوجيا هى قضية المصطلح ، وذلك لتعدد المصادر الثقافية فى اطلاق الكلمات الدالة ابتداء من الاسم العلمى . سنجد أن المتحدثين باللغة الفرنسية يتبعون تقاليد مدرسة « جنيف » التى تزعمها « دى سوسير » ويطلقون على هذا اللون « السيميولوجيا » ، وسنجد أن المتحدثين « بالانجلوسكسونية » يتبعون تقاليد موازية تعود الى « شارل بيرس » الأمريكى المنطقى الشهير ويؤثرون مصطلح « السيميوتيك » ، أما النقاد والباحثون العرب فهم يتوزعون على ثلاثة اتجاهات ، بعضهم يؤثر مصطلح « سيميولوجيا » وله مبرراته فى ذلك لمحاولة القرب من مصادر الفكر النقدى الحديث لصناعة مصطلحاتها طبقا للتقاليد العربية القديمة لابتلاع الاشارات اللغوية وتمثلها وتوظيفها بما يســـــمح بالتواصل العلمى مع بيئاتها العلمية .

ومنهم من يعتمد على المصادر الأنجلوسكسونية فيفضل كلمة السيموطيقا ، وخاصة أنها تمضى على نفس النسق التى كانت تمضى عليه عمليات التعريب كما انتقلت كلمات البيوطيقا وغيرها بهذا الشكل اللغوى .

أما الاتجاه الثالث فهو يبحث فى التراث العربى ذاته على الكلمات المناظرة والتى يمكن أن تؤدى بشكل تقريبى الدلالة اللغوية المطلوبة فى العلم الحديث ويقع على السيمياء ويشـــــتق منها السيميائية ، مع أن السيمياء كانت تقترن في الأدب العربى القديم

بالكهانة والسحر والسيمياء بالمفهوم القرسطى واقتفاء الأثر وغير ذلك من الايماءات التى تبعده عن الاطار المعرفى الحديث ومع ذلك سنلاحظ أن مجموعة النقـــاد المغـــاربة يوشـــك أن يكون رايهم قد استقر على هذا المصطلح « سيمياء » ومنذ حاولت فى السبعينيات تعتيم المنهج البنيوى فقد مثرت مصطلح السيميولوجيا لمحـاولة استزراعه فى الثقافة العربية الحديثة بعدا عن مظنة اشتباهه بالمجالات العربية القديمة من ناحية وتوثيقا للعلاقة المعرفية مع الفكر النقدى الحديث وتيسيرا على المتلقين من ناحية ثانية .

وأيا ما كان الأمر فان تسمية المصطلح مجرد منطلق ، والمهم ان نبحث عن « ما هى السيميلولوجيا » ؟ ، سنجد أن اثنين من الباحثين عاشا بان النصف الثانى من القرن التاسع عشر وماتا فى مطلع القرن العشرين وهما « دى سوسير » و « تشارل بيرس » بشرا كل بطريقته بالسيميولوجيا . حيث درس سوسير العلامة اللغوية ووضع خواصها الأساسية ورأى أنها تندرج فى منظومة اكبر هى العلامات بصفة عامة فاذا كانت الكلمة علامة على الفكر أو الشىء ، فانها تقترب فى ذلك من علامات أخرى سمعية وبصرية تدل على شىء آخر غير ذاتها ، وأن المستقبل يعد نشأة علم كبير لنظم العـــلامات المختلفة ، يعد علم اللغـــة جزءا منه ويخضع لقوانينه ، وكانت اشارات سوسير الى المحاور الاســـتبدالية والتركيبة والعلاقة الاعتباطية الدال والمدلول هى المنطلقات فى تكوينه هذا النموذج بالعلم الأوســـع المرتبط بنظام العلامات فى المجتمع بأسره .

فى تلك الآونة ذاتها كان المنطقى « بيرس » يؤســـــس الســـيميولوجيا بتحليله لأنواع العلامات المختلفـــة وتمييزه بين مستوياتها المتعددة حيث يحدد الفروق بين الاشارات وهى المتجاورة فى المكان مثل « السهم » الذى ببصره مشيرا الى مكان معين ومثل حركة الاصبع عندما تشير الى شىء أمامها باعتبار تلك الاشارات مجالا لأنواع خاصة من العلامة تقوم بين الدال والمدلول فيها علاقة

التجاور المكانى ، وهى ذات طابع بصرى فى مجملها ثم يميز بعد ذلك نوعا آخر من العلامة وهو « الأيقونة » .

و « الأيقونة » تتمثل فى الصورة الدالة على متصور مثل صورة العذراء فى الطقوس المسيحية أو صورة السـيارة فى اشارات المرور أو غير ذلك مما تحدده طبيعة العلاقة بين الدال والمدلول فيه على أسـاس التشـابه . والأيقونة تشبه ما تشير اليه والعلاقة بينهما حينئذ علاقة تخييلية فلن تستطيع فهم العلامة الأيقونية ما لم تكن وعيت من قبل نظيرها المشـابه لها .

أما النوع الثالث فهو « الرمز » ، ونموذجه الأول هو الكلمة اللغوية ، والرمز يتميز بأن علاقته تجعلنا نصل بين مدلول الكلمة ودليلها الخارجى .

فالعلاقة فى الرمز بين طرفى العلامة علاقة اعتباطية تتم بالصدفة وليست علاقة سببية ، وان كان لها أن تكتسب بعد ذلك بأثر رجعى طبقا لكل ثقافة طابعا سببيا ملتحما ، لكنها فى البداية لم تكن بهذا القدر من الارتباط العقلى . ما يميز العلامة فى كل اشكالها عند « ايكو » — وهو ناقد أوربى معاصر — هو قابليتها للكذب ، فما يقبل الكذب علامة وما لا يقبل الكذب فهو ليس بعلامة . وبالطبع فان قابلية الكذب تعنى قابلية الصـدق ، لأنه قرينه وبديله ، أى أن العلامة هى كل ما يشير الى غيره سواء كانت حقيقية طبيعية أو مصنعة من الاشـارات الطبيعية كالدخان عندما يشى بالنار أو يدل على النار ، والسحاب عندما يعد بالأمطار ، لكن العلامات الثقافية هى موضع الدرس السيميولوجى فى نظمها المختلفة التى تتناولها البحوث السيميولوجية ، وذلك مثل توظيف الاشـارات اللونية والخطوط المختلفة ، سيميولوجيا فى علامات المرور حيث يلعب اللون — أحمر ، أصفر ، أخضر — والشكل من الرسـوم والخطوط والأيقونات وحركة التبادل بين الأشـكال وتقاطعها مع الألوان ، يلعب كل ذلك دورا هاما فى منظومة علامات لمرور ، كذلك درسوا علامات المأكل فى قوائم الطعام وعلامات الملبس فى المناسبات الاجتماعية من أفراح وأحزان ، من ملابس

ملائمة للصباح وأخرى للمساء ، من قطع والوان يؤثرها الرجال والنساء ودلالات كل ذلك بتشكيلاتها المختلفة .

ولعل السيميولوجيا أن تكون من أكثر مناهج الفكر النقدى الحديث قابلية لأن تنتشـــر فى دوائر الأدب والفن والثقافة فى اطارها الكلى الشامل اذ أننا سرعان ما سندرك أن هذه العلامات تختلف فى دلالاتها من ثقافة الى أخرى واذا كان سوسير قد رأى أن علم اللغة جزء من منظومة كلية هى السيميولوجيا ، فان أحـــد تلاميذه غير المباشرين وهو « بارت » قد قلب هذه العلاقة عندما رأى أن أدق واعقد وأكمل نظام سيميولوجى ابتدعه الانسان انما هو اللغة وان كل النظم الأخرى تكاد لا تستغنى عن اللغة وتعتمد فى دلالاتها عليها ، فنظام المرور المعتمد على الحظر والاباحة لابد له أن يترجم أشكاله الى كلمات فلا نكاد نفهم تلك الدائرة الحمراء باطارها الأسود عندما نراها منتصبة على رأس الطريق دون أن ترد الى أذهاننا كلمة ممنوع وهكذا فان دخول اللون والحركة كان فى اللغة الدلالية يقترن بالتوظيف اللغوى سواء كان ذلك صراحة أو ضمنيا ، فاللغة هى النموذج السيميولوجى الاكمل ويكاد بارت ينتهى الى اعتبار السيميولوجيا فرعا من فروع الدراسات اللغوية، وما يعنينا هنا هو التركيز على علاقة السيميولوجيا بالنقد وهو المجال الذى نمعن فيه ، ونجد أن لغويا آخر من الجيل الثانى هو الذى وضـــع هذه العلاقـــة بترسيمته الشهيرة عن عمليـــات التواصـــل الثقافى والاجتماعى ، وهو « جاكوبســـــون » وقدم ترســـــيمة التواصل فى كل النظم اللغوية والأدبية التى سوف يعتمد عليها النقد فى تحليل العلامات ودراسة العلاقات الماثلة بينهما وتعتمد هذه على التمييز بين المرسل والمرسل اليه وقناة الاتصال كخط متقطع بينهما ، لكن المهم هو بقية أطراف هذه الدائرة حيث نجد فوق قناة الاتصال ، الطرف المتعلق بالسياق ، وحيث نجد تحته قناة الاتصال والشفرات التى يتعين على الأطراف الاحتكام اليها لفهم مضمون الرسالة .

سـياق
رسـالة
مخاطب ...... اتصـال ...... مخاطب
شـفرة

عندنا اذن مرسل ومتلق وسياق وشفرات ثم قناة اتصال بين هذه الأطـراف وعندئذ نجد من المفيد أن نتوقف عند بعض الاصـطلاحات السيميولوجية الهامة لكى نحاول تعريفها بايجاز لتتفتح الأفكار المتعلقة بها ومن أهم هذه المصطلحات :

١ ـ مصطلح « العلامة » :

والعلامة عند « دى سوسير » تتكون من « دال » هو صورة صوتية ، ومدلول هو المفهوم اما عند « بيرس » فان العلامة هى شىء ما يشير الى شىء آخر سواه عند شخص ما فى ناحية أو صفة معينة والعـلاقة بينهما هى علاقة الاحالة أو المرجعية وفى نظرية (بيرس » السيميولوجية لكل علامة موضوع تشـير اليه غير أنه لا يشترط أن يكون لهذا الموضوع وجود طبيعى .

٢ ـ مصطلح « التبادل » :

أخذ السيميائيون عن سوسير فكرة ان أية اشـارة قبل ظهورها فى أى منطوق فعلى توجد فى شفرتها كجزء من قائمة تبادلية ، أى من نظام من العلاقات التى تربطها باشارات أخرى من خلال التشابه والاختلاف ففى اللغة ترتبط الكلمة تبادليا مع المترادفات والمتضادات والكلمات الأخرى من الجذر نفسـه ، والكلمات التى تشبهها صوتيا وغير ذلك . وتقدم هذه البنية التبادلية الميدان الممكن للاستبدالات التى تنتج عنها الاستعارات والتوريات والكنايات والمجازات الأخرى . وتؤدى فكرة التبادل اذا ما دفعت ابعد قليلا ، الى عملية توليد سيميائية غير محددة .

٣ ـ مصطلح « التركيب » :

وهو ذلك الجزء من السيمياء (عند تشارلز موريس) الذى يهتم بالقوانين التى تغطى القول والتأويل ، وبهذا المعنى يعنى

شيئا شبيها جدا بالنحو ، ويشير الى علاقة الكلمات بعضها ببعض فى داخل فعل كلامى أو قول معين .

٤ ـ مصطلح « الشفرة » : Code

يرى السيميائيون أن الفهم بأجمعه يعتمد على الشفرات أو السنن . فحينما نستخلص معنى من حدث ما ، فذلك لأننا نمتلك نظاما فكريا ، أو شفرة ، تمكننا من القيام بذلك ، فالبرق كان يفهم ذات يوم على أنه علامة يصدرها كائن متسلط يعيش فى الجبال او فى السماء ، أما الآن فنفهمه على أنه ظاهرة كهربائية . لقد حلت شفرة علمية محل شفرة أسطورية ، واللغات الانسانية هى أكثر الوسائل المعروفة تطويرا للتشفير Coding ولكن توجد شفرات تحت لغوية (مثل تعابير الوجه) وفوق لغوية (مثل التقاليد الأدبية) . ويتضمن تأويل الأقوال الانسانية المعقدة استعمالا مناسبا لعدد من الشفرات فى وقت واحد .

نستطيع أن نخلص من ذلك الى أن نظم الأدب بأجناسه المختلفة تعتمد على توظيف الاشارات اللغوية المكتوب بها هذا الأدب وتخليق شفرات أخرى مركبة فوقها لتحديد طرائق الدلالة الأدبية ، فالشعر مثلا يوظف النظم الايقاعية وأنماط التصوير العينى فى التخييل الشعرى كشفرات خاصة به ، والمسرح يوظف شفرات ايحائية أو لغوية مرتبطة بحركات الفعل الانسانى قولا وحركة والسرد يوظف تقنياته المرتبطة بالزمان والمكان والفواعل ـ (أى الأصوات الفاعلة فى النص) ـ لخلق دلالته ، المهم فى كل هذه النظم الأدبية أن العلامة لا يمكن أن تعمل بمفردها وانما بادراجها فى سياق متعدد المستويات فموقعها هو الذى يحدد وظيفتها وذلك مثل النقاط التى تتشكل منها « مينا » الساعة فعندما يشير « العقرب » القصير الى النقطة التى تقع فى أعلى الساعة وفى الوضع الأوسط بالضبط بينما يشير العقرب الطويل الى النقطة التى تقع الى يسارها وقبلها بثلاث نقاط فاننى أستطيع أن أقرأ الساعة على أنها ١١ر٤٥ فلا يحول تشابه النقط المختلفة

للعلامات المختلفة دون أن يحدد الموقع مفهوم كلّ منها ، فليس من الضروري أن تكون كل العلامات متخالفة .

أمر آخر تندرج فيه البحوث السيميولوجية عندما تمتد الى نطاق الأدب والفنون البصـــرية الأخرى مثل السينما وذلك لأنها تعتمد فى المقام الأول ـــ على تركيب منظومات كبرى معقدة من علامات سمعية ، بعضها لغوى وآخر موســـيقى ، وعلامات بصرية بعضها متصل بأوضاع واشكال الممثلين والوان الأشـــياء الطبيعية والصناعية وبعضها الثالث حركى يرتبط بتبادل المواقع وتطور الأحداث . فالمنظومة المتجانسة من هذه العناصر المشتتة لا يمكن أن يفهم طريقة انتاجها لدلالتها الفنية الا عبر توظيف مفاهيم سيميولوجية فى تحليل انماط العلامات وأوضاعها وتركبها وكيفية انتاجها للمعنى الكلى الناتج من مجموعها وليس من أجزائها . الســــيميولوجيا ـــ اذن ـــ كمنهج نقدى تطوير للمفاهيم اللغوية والتقنية والأدبية لتجعلها قادرة على احتضـــان التوليفـــات الابداعية الجديدة التى تدخل فيها الأشياء فى نسيج مع الكلمات والشـــخوص لتحقيق عمل ابداعى فنى ، كذلك سنجد أن منهج السيميولوجيا هو الذى يستطيع ـــ دون ان يقع فى مزالق مناهج ما قبل البنيوية ـــ ان يربط بين الاشارات الدالة فى النظم الأدبية والفنية الجديدة وبين مرجعيتها فى الاطار الثقافى العام ، ففى مقدوره أن يقوم بموقعة النص داخل ســـياقه فى انتاج المؤلف والجنس الأدبى الذى ينتمى اليه والتقاليد الثقافية التى يندرج فى اطارها الكلى دون أن يفلت منه الاهتمام والامســـاك بالحلقات المفصلية الرابطة بين هذه المستويات ، كذلك سنرى أن البحث السيميولوجى يسمح باتساع منطقة الفهم فى ادراك النظم لتشمل قدرا من التأويل المنضبط وذلك بالتمييز بين أنواع الشـــفرات المختلفة ، فعندما تكون الشفرة عامة فان اعادة فكها واستخلاص دلالتها لا يصبح أمرا مرتبطا بالمزاج الشخصى للقارىء وانما ترتبط بأرضية مشتركة مع غيره من القراء المتلقين لهذه الشفرة العارفين بها ، وعندما يتعلق الأمر بتوليد شفرة جديدة فان آلية هذا التوليد

تتوقف فى نجاحها على أمكانات التواصل وعلى دخول أكبر عدد من المتلقين فى لعبتها الجديدة .

هناك بعض المصطلحات الأخرى التى تولدت فى السيميولوجيا واسفرت عن فعالية جديدة فى التحليل النصى للأعمال الأدبية وذلك مثل مصطلح التناص اذ أنه فى ضوء مفهوم الشفرة لا يتمثل فى مجرد ادخال كلمات فى كلمات أخرى ، أى تداخل النصوص وانما يتجاوز ذلك لكى يصبح تعديل شفرة النص الجديد باقتلاع وتحوير شفرة النص المأخوذ ، والتداخل بين الشفرات وما ينجم عنه من توليد للدلالات الجديدة هو الذى تسفر عنه عمليات التناص بمنظور سيميولوجى ، كما أن مصطلح الخطاب وشبكة العلامات الماثلة فيه ومرجعياتها المختلفة فى اطار جنسها الأدبى وتقاليدها المرعية تعد بدورها نتيجة من نتائج البحوث السيميولوجية ، وتوظيفها اعتمادا على مفاهيم التداولية فى الاجراءات التحليلية النقدية الجديدة ، يعد ــ ايضا ــ نتيجة اخرى من نتائج البحوث السيميولوجية .

وهناك أجناس أدبية قدمت لها السيميولوجيا أوفق المناهج الملائمة لطبيعتها وهى التى تمتزج فيها نظم العلامات ، فان الفن الذى يعد بمثابة الام لها هو المسرح الذى كان من اكثر المستفيدين تطبيقيا من المفاهيم والاجراءات السيميولوجية فى التحليل ونستطيع نتيجة لذلك أن نعتبر دراسة شفرات النصوص وتحليل مستوياتها والعلاقات الناجمة عن نظمها من أنجح وسائل البحث النقدى المعاصر .

المراجع :

١ ــ انظمة العلامات ــ اعداد سيزا قاسم ، نصر حامد ابو زيد

٢ ــ الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة ــ باسكال ــ مترجم

٣ ــ محاضرات السيميولوجيا ــ للشاعر والباحث محمد السرغينى

٤ ــ السيمياء والتأويل ــ ترجمة سعيد الغانمى

٥ ــ شفرات النص ــ الدكتور صلاح فضل

٦ ــ عناصر السيميولوجيا ــ بارت ــ مترجم

٨ ـ التفكيكيـــة

لأن عملية التفكيك ترتبط أساسا بقراءة النصـــوص وتأمل كيفية انتاجها للمعانى وما تحمله بعد ذلك من تناقض فهى تعتمد على حتمية النص وتفكيكه ، ومن ثم فان مقاربتنا لها لا يمكن أن تكون عن طريق قراءة نص النقد فحسب وانما باستعراض بعض المشاهد الأساسية فى أدبيات التفكيك وتأملها والتعليق عليها .

سنلاحظ ــ أولا ــ من الوجهة المعرفية أن التفكيك انبثق من داخل البنيوية نفسها كنقد لها ، وانصب على مشـــكلات المعنى وتناقضاته ليزعزع فكرة البنية الثابتة ، وليضعها ــ وهذا هو أثره المباشـــــر فى العلم الانسانى خاصة وفى الفكر والثقافة والأدب ــ بين قوسين ، أى ليبرهن على طبيعة التناقض المعرفى بين النص والاساءات الضرورية التى تحدث فى القراءة . واذا كان « رولات بارت » فى الستينيات هو الذى بدأ حركة التفكيك ــ ولم تكتمل معالم البنيوية حينئذ ــ بطـــريقته الحادة اللاذعة فى اثارة الأسئلة ومقاربة التصورات من جوانب عديدة للكشف عن تعدد المعانى واختلافها ، فان « جاك دريدا »* هو الذى أسس التفكيكية كمقاربة للنصوص ونقد لها ، واذا أردنا أن نأخذ نموذجا أول لهذا التفكيك فحسبنا أن نقرأ عند دريدا هذا المشهد فى كتابه الأساسى « الكتابة والاختلاف » يقول : « لما كنا مانزال نعيش فى عصـــر الخصوبة البنيوية ضمن السابق للأوان أن نشرع بجلب حلمنا ، يجب أن نفكر ازاءه بما يمكن أن يعنيه فالنقد الأدبى بنيوى فى كل عصر بفعل جوهر وبفعل مصير لم يكن ليعرف ذلك وأصبح يدركه الآن ، وهو يفكر اليوم فى نفسبه ، فى مفهومه ونظامه وطريقته ، بات

يعرف أنه مقصور من القوة التى ينتقل منها أحيانا عندما يرينا بعمق ومهابة أن الانفصال هو شرط العمل نفسه وليس شرط الخطاب حول العمل فحسب .. ». ثم يستطرد قائلا : « .. ولكن البنية لا تتضمن الشكل والعلامة والتشكل فحسب ، هناك أيضا التضامن بين العناصر والكلية التى هى مشخصة دائما ، ان المنظور فى النقد الادبى هو بحسب تعبيرات دريدا تساؤلى وكلياتى ، وان قوة ضعفنا انما تكمن فى كون العجز يفصل ويحرر من الالتزام .

البنية هى الوجهة الشكلية للمضمون والشكل ، سيقال ان هذا التحييد من خلال الشكل هو فعل المؤلف نفسه قبل أن يكون صنيع النقد وبمقدار معين ولكن هذا المقدار هو ما يهمنا بأية حال .

اعتمد دريدا على تفجير البعد الفلسفى الطاغى فى تناوله لانواع الخطاب مما يجعل النقد لديه مرتبطا بالدرجة الأولى بمفهومه العام قبل أن يكون مرتبطا بالنقد الأدبى على وجه الخصوص .

فقراءات دريدا للنصوص المختلفة ونصوصه التى وضعها تشكل كلها كما يقول « جون ستيرك » استكشافا لمركزية الكلمة الغربية وميتافيزيقيا الحضور التى يمكن القول أن هذه النصوص تؤكدها وتزعزعها فى آن واحد . هى الميتافيزيقيا الوحيدة التى نعرفها وهى تكمن خلف تفكيرنا كله ويمكن القول ان الميتافيزيقيا تؤدى الى مفارقات تتحدى تناسقها وتماسكها الفكرى ولذا فانها تتحدد اذا كان تحديد الوجود بوصفه حضورا وقد كتب دريدا ان الاطار التاريخى للميتافيزيقيا هو تحديد الوجود بوصفه حضورا ومن الممكن أن نتبين أن كل الكلمات المتصلة بالأساسيات والمبادىء أو بالمركز قد ظلت تسمى باستمرار ثابت حضور ثم يستطرد « ستيرك » قائلا ربما كان من المفيد أن نعطى امثلة لايضاح ما تتضمنه فكرة ميتافيزيقيا الحضور ففى الكوجيتو الديكارتى « انا أفكر اذن أنا موجود » تعتبر الأنا خارج مجال الشك لأنها حاضرة فى نفسها بفعل التفكير لذلك فان مقولة « أنا موجود » صحيحة بالضرورة كلما لفظتها أو تصورتها فى عقلى . أو خذ مثالا ثانيا هو فكرتنا الشائعة ان اللحظة الراهنة هى ما هو موجود ،

المستقبل سوف يوجد والماضى وجد ، ولكن حقيقة كل منهما تعتمد على حضور الحاضر ، المستقبل حضور متوقع والماضى حضور سابق ، والمثال الثالث فكرة المعنى عندما يخاطب بعضنا بعضا باعتباره أمرا خاضرا من وعى المتكلم يعبر عنه بعد ذلك بواسطة الرموز والاشارات ، فالمعنى — اذن — هو الماثل فى ذهن المتكلم فى اللحظة الحاسمة والأفكار التى تدخل فى تشكيل علم من العلوم تستمد كلها من نظام الحضور من حيث أنها تجعل حركة الاختلاف فى نقطة ما متعلقة بشىء مستقل متطابق مع ذاته فالموضوعية على سبيل المثال حضور قابل للتكرار بامكانية التبدى المتكرر للأشياء أو مواقف متطابقة مع ذاتها وتعد مركزية الكلمة لا يقوم الا على تلك المركزية ذاتها التى يسعى لتحطيمها لأنه يتضمن المحاجة والبرهان ويلجأ الى الأدلة أو الى أفكار عن التجربة أى أنه يظل داخل النظام ، كاشفا عن تناقضاته التى تمنعه أن يكون نظاما تاما للكتابة ، ولذا فانه من المستحيل عند دريدا التوصل الى علم جديد للدلالة أو المعنى لا يقع ضمن دائرة مركزية اللغة .

هذا يعنى أن التفكيكية تأخذ على عاتقها قراءة مزدوجة فهى تصف الطرق التى تضع بواسطتها المقولات التى تقوم عليها أفكار النص المحلل ، تضعها موضع تساؤل وتستخدم نظام الأفكار التى يسعى النص فى نطاقها بالاختلافات وبقية المركبات لتضع اتساق ذلك النظام موضع التساؤل ، ولكن استناد كل نصوص دريدا نفسه والنصوص التى قرأها على هذه المزاوجة بين المسلمات الميتافيزيقية والموتيفات النقدية يؤدى الى نشوء مشكلة لم يكن هناك سبيل الى حلها حتى الآن ، وهى وصف الاختلاف بين ما يدعوه دريدا بالقسمة النصية أو بين تزاوج الموتيفات فى كتاباته وتزاوجها فى كتابات غيره من أصحاب النظريات المعاصرين الذين ينتقدهم وستتضح أهمية هذا السؤال اذا نظرنا اليه من زاوية أخرى ..

فكثيرا ما نفسر القراءات على أنها هجوم على الكتاب لأنها تكشف عما عندهم من تناقضات مع أنفسهم أو وجود عوامل

تفكيك ذاتية لأننا اعتدنا على اعتبار أن التناقض مع الذات يفسر القيمة الفكرية لجهودهم ولكن اذا كان هذا التناقض مع الذات أمرا لا محيد عنه فيما يقول دريدا أو لا محيد عنه فى اى نص يطرح مشكلات كبرى على الأقل ، فما الموقف الذى يتعين اتخاذه اتجاه هذه النصوص .... ؟

من الممكن للمرء باستمرار أن يستغل الامكانية الاستراتيجية او البلاغية التى تمكنه من التشديد على غفلة الكاتب عما يقوله نصه ، ولكن مادامت البنى التى يكشفها المرء هى فى النص الذى كتبه الكاتب فان مسألة وعى الكاتب بها تصبح أمرا غير ذى بال .

من هنا نرى أن فكرة الاختلاف أساسية فى التصور التفكيكى وهى تهدم تراكيب الكتابة مع غيرها من المستويات ، والتفكيكية بهذا المفهوم نشاط قراءة يبقى مرتبطا بقوة النصوص واستجوابها ولا يمكن أن يوجد مستقلا كنظام مفاهيم قائمة بذاتها .

أوجد دريدا على ما يقول « نورث » طريقه شكية نموذجية فيما يتعلق بتحديد منهجية فعالية التفكيك قد تم تجهيزها بتعبير مثل الكتابة يعتمد على مقاومتها لأى نوع من المعانى المستقرة أو النهائية واطلاق سمة مفهوم عليه قد يؤدى الى السقوط فى فخ تخيل وجود نظام أفكار هرمى تحتل فيه الكتابة مكانا متميزا كما فعلت البنيوية ، لهذا السبب لجأ دريدا الى حصن مستقل من الاصطلاحات لم يكن من الممكن اختزالها الى اى معنى ذاتى أو مفرد وربما يكون فعـــــل «Diference» الفرنسى أكثر هذه الاصطلاحات تعاليا حيث يقاوم مثل ذلك الاختزال .

فاللغة تعتمد على الاختلاف كما بين سوسير لكن الاختلاف ينتظم فى بناء المواجهة المتميزة حيث يتشكل تنظيمها الأساسى بالاختلاف ، لا يوصف هذه الفكرة فقط ولكنه يعرض من خلال معنى غير مستقر باستمرار . من هنا فان التفكيك يعتبر نشاط يتشكل من خلال النصوص ، عليها فى النهاية أن تؤكد مشاركتها الجزئية فيما سبق أن فقدته ، فتصبح القراءات الصارمة ، والتى

جاءت فيما بعد تصبح بذاتها معرضة لتفكيك أكبر للمفاهيم الفعالة التى تحملها .

هناك فكرة أخرى جوهرية فى التفكيك الى جانب الكتابة وهى فكرة الانتشـــار أو التشـــتت قد ركز عليها دريدا فى تقويضه للفكر الافلاطونى خصوصا فيما يتصل بمفهوم الكتابة عند افلاطون ونظرية المحاكاة ، يأتى هذا المفهوم لغويا من الانتشار السلالى أو كأن يبذر المرء بذورا أو ينثرها أو يشتتها كما أن للفظة علاقة بالتناسل . أما المصطلح فهو يعنى تناثر المعنى وانتشـــاره بطريقة يصعب ضبطها والتحكم بها ، هذا التكاثر ليس بوســـع المرء امساكه وانما يوحى بنوع من اللعب الحر ، فهو حـــركة مستمرة تبعث المتعة وتثير عدم الاستقرار والثبات ، ويأخذ هذا المصطلح بعدا خاصا عند دريدا الذى يركز على فيضان المعنى وتفسخه وفى كتابه الذى يحمل عنوان « الانتشار » يقدم مقدمة وثلاث مقالات طويلة يعالج فى المقدمة قضية التصـــدير والتقديم ليجدها انتشرت سلاليا فى المقدمات والتصديرات ويطرح المقال الأول « صيدلية أفلاطون » مشكلة الدواء وانتشار معناه المزدوج الى الكلمات التى تنتسب الى الأصل نفسه أو التى تجاوره مثل الترياق ـــ كريات الحب ، العلاج ، الســـم ، طرائق الطبخ ومكوناته فينتشر المعنى بينها مما يجعل تحديده غاية فى الصعوبة اذ يحدث علاقة نسب بين هذه المفردات ثم يربط كيفية معالجتها عند افلاطون بالكيفية التى عالج فيها الكتابة . ويعالج فى المقال الثانى قضية المحاكاة والنقد وانفصامه أو اتصاله بالفلسفة ، وفى الثالث يتركز حديثه على قضية المؤلف وكيف ينتشر اسمه فى نصه وهكذا لا يعود اسم المؤلف العلم الا من خلال مقولة الآخر ليصبح نتيجة نصوصية وليس أصلا فاعلا للنص ، بهذا يحاول دريدا أن يمارس فى هذا الكتاب عملية الانتشار ذاتها دون أن يكتفى بوصفها . من المعروف ان افكار دريدا لقيت قبولا شديدا وتنمية فكرية ونقدية وبلاغية لدى كوكبة من النقاد الأمريكيين فى مقدمتهم « بول ديمان » و « هارولد بلوم Harold Bloom»

كتب دى مان كتابين على جانب كبير من الأهمية همـا « العمى والبصيرة » فى أوائل السبعينيات وكتاب « أمثولات القراءة » فى أواخر السبعينيات وهما يدينان دينا واضحا لدريدا ولكنه يطور فيهما مصطلحه الخاص. ويدور العمى والبصيرة حول مفارقة مؤداها أن النقاد لا يصلون الى البصيرة النقدية الا خلال نوع من العمى النقدى فهم يتبنون منهجا أو نظرية تتضارب تماما مع الاستبصارات التى تؤدى اليهما ، أن جميع هؤلاء النقاد (لوكاش ، بلانشو ، بوليه) يبدون مدفوعين بصورة غريبة الى ان يقولوا شيئا يختلف عما قصدوا الى قوله وهم لا يتوصلون الى تحقيق استبصاراتهم الا لأنهم فى قبضة هذا العمى الغريب وعلى سبيل المثال فان النقاد الجدد فى أمريكا أقاموا ممارساتهم النقدية على أساس من فكرة كولردج Coleridge عن الشكل العضوى Organic form وهى الفكرة القائلة ان للقصيدة وحدة شكلية تماثل وحدة الشكل الطبيعى ، ولكن بدل أن يكشف هؤلاء النقاد فى الشعر وحدة العالم الطبيعى وتلاحمه ، فانهم اكتشفوا معانى متعددة الأوجه ، وفى نهاية المطاف تحول هذا النقد الذى يبحث عن المعنى الى الالتباس والتعدد فى المعنى ، وهكذا تبدو اللغة الشعرية الملتبسة مناقضة لفكرتهم الأصلية الكلية المماثلة لوحدة الموضوع .

ويؤمن دى مان أن هذه البصيرة المقترنة بالعمى ييسرها انزلاق لا شعورى من نوع من أنواع الوحدة الى الآخر فالوحدة التى غالبا ما يكشفها النقاد الجدد ليست قائمة فى النص وانما فى فعل التفسير وتؤدى رغبتهم فى الفهم الشامل الى ظهور الدائرة الهرمينوطيقية «Hermeneutic Circle» للتفسير ، فكل عنصر من عناصر النص يفهم من خلال الكل والكل يفهم بوصفه وحـدة شاملة تتكون من جميع العناصر ، هذه الحركة التفسيرية جزء من عملية معقدة تنتج « الشكل » الأدبى ، ولكن الخلط بين دائرة التفسـير هذه ووحدة النص يساعد هؤلاء النقاد على الاحتفاظ بنوع من العمى يؤدى الى استبصار بالمعنى المنقسـم والمتعدد

للشعر (أى بأن العناصر لا تشكل وحدة) كأنه لابد للنقد من ان يكون جاهلا بالبصيرة التى ينتجها « النظرية الأدبية المعاصرة ــ رمان سلدن ص ١٥٥ » ويمكننا أن نعثر على نموذج لهذه المفارقة فى قول دى مان فى نهاية كتابه « العمى والبصيرة » حيث يكتب واحد من أبرز الغنائيين المحدثين وهو بول سيلان قصيدة عن أهم أسلافه فانه لا يكتب قصيدة عن الضوء بل عن العمى وليس العمى هنا نتيجة غياب الضوء الطبيعى بل نتيجة استواء الأضداد فى المطلق وفى اللغة ، فهو عمى مرغوب فيه ذاتيا أكثر مما هو طبيعى . ليس هو عمى العراف بل عمى أوديب فى كولونا الذى كان يعرف أن ليس بمستطاعه أن يحل لغز اللغة .

وتكمن احدى الطرق التى يواجه بها الشاعر الغنائى هذا اللغز فى استواء الأضداد اللغوى ، أى ما هو تمثيلى وما هو غير تمثيلى فى الوقت نفسه .

فكل شعر تمثيلى هو أيضا أمثولى دائما سواء أكان واعيا أم غير واع بذلك نصف قوة الأمثولة فى اللغة وتعمى على المعنى الحرفى المحدد للتمثيل المنفتح على الخارج . من ناحية أخرى نجد أن هارولد بلوم قد استخدم المجازات فى النقد الأدبى على نحو يثير الاعجاب ومع أنه من أســــاتذة جامعة « ييل » فان نزعته النصية ، أقل جذرية من دى مان أو هارتمان اذ يظل يعالج الأدب بوصفه مجالا خاصا فى البحث ، ولكنه استطاع أن يجمع بجراة واضحة بين نظرية المجاز وعلم النفس الفرويدى والصــــوفية القبلانية ، وهو يذهب الى أن الشعراء منذ ميلتون ــ الذى هو أول شاعر ذاتى بحق ــ ظلوا يعانون من وعيهم بكونهم متأخرين فى الزمن ويخشون نتيجة لظهورهم المتأخر فى التاريخ ، من أن يكون آباؤهم من الشعراء قد استنفدوا كل الهام متاح فيعانون كرها أوديبيا للأب أو رغبة يائســــه فى انكار الأبوة ويؤدى كبت مشاعرهم العدوانية الى استراتيجيات دفاعية متباينة فلا توجد قصيدة تنهض بذاتها ، بل هى تتخلق دائما فى علاقة بغيرها ، لذا كان الشاعر المتأخر فى الزمن لابد له من الدخول فى معركة نفسية لخلق مساحة تخيلية يتمكن معها من الكتابة اللاحقة ، وتلك

المعركة تتضمن اساءة لقراءة الشعراء القدامى من أجل تفسير جديد . هذا « التواطؤ الشعرى » يخلق المساحة المطلوبة التى يتمكن فيها الشاعر من توصيل الهامه الأصيل ، لأنه لو لم يقم الشاعر بهذا التشويه العدوانى لمعانى أسلافه لخنقت التقاليد كل ابداع .

وكثيرة هذه المبادىء الأخرى المرتبطة بآليات تفكيك النصوص ابداعا ونقدا ولكنها جميعا تلتقى عند فكرة جوهرية هى استحالة التمييز بالمعنى ورصد التناقض فى جذر أية بنية والتشكك فى امكانية فهم النصوص بشكل قاطع ، اذ تظل عمليات القراءة واساءاتها هى المولدة للدلالات المتجددة .

وقد وجد هذا التيار أنصارا له فى الفكر العربى ، يمارسونه فى الفكر الفلسفى والأدبى بغية خلخلة المفاهيم القارة ووضعها موضع التساؤل تنشيطا لحركة التحولات فى الفكر الحديث واثارة التساؤلات حول ما يطفح فيه من يقينيات جاهرة ، ومن اهم هؤلاء ، المفكر اللبنانى الدكتور « على حرب » والناقد السعودى عبد الله الغذامى والناقد المصرى الذى يؤلف نتاجا خاصة به من التفكيك والتأويل فى دوائر الاتصال والقراءة الدكتور مصطفى ناصف ، وكما أن مشهد التفكيك فى الغرب يجعل القوائم المشتركة ضعيفة ، فان مشهد التفكيك العربى يظل بدوره مفككا .

التفكيكية

المراجع :

١ ــ الكتابة والاختلاف ــ دريدا ــ ترجمة كاظم جهاد
٢ ــ التفكيكية ، النظرية والتطبيق ــ ترجمة رعد عبد الجليل جواد
٣ ــ البنيوية وما بعدها ــ سلسلة عالم المعرفة
٤ ــ النظرية الأدبية المعاصرة ــ ترجمة د . جابر عصفور
٥ ــ العمى والبصيرة ــ دى مان ــ ترجمة سعيد الغانمى ــ أبو ظبى
٦ ــ دليل الناقد الأدبى ــ تأليف ميجال الدويدى وسعد البازعى

٩ ـ نظـــــريات التلقي والقراءة والتاويل

ان الجمع بين هذه العناصر الثلاثة يمثل اشكالية اولى لأنه على وضوح العلاقات القائمة فيما بينها باعتبارها تمثل منظومة متجانسة تقع في دائرة الاعتداد بطرفى العملية التواصلية الأخيرين النص ــ القارىء ، وتحليل جماليات التفاعل بينهما بتفســـير عمليات القراءة وآليات التلقى وامكانات التأويل برغم ذلك فان منشأ هذه التوجهات لم يكن متساوقا من الناحية التاريخية ، وانما برزت فى اشكاليات لتأويل أولا وتبلور فى عمليات الاعتداد بأنواع معينة من القراء كما يطلق عليه « القراء النموذجيون » قبل أن يتم القاء الضوء بصفة أساسية على جماليات التلقى أو طبيعة الاســتقبال الأدبى وعلاقته بانشاء الدلالة النصية ، كما أن هناك اشكالية أخرى تتمثل فى اعتبار هذا التيار مما بعد البنيوية ، لأن الواقع أنه نشأ موازيا لها وليس منبثقا عنها ، وتوخى فى الدرجة الأولى تغطية الجوانب التى أحملتها البنيوية باعتمادها على « المحـــايدة النصية » وتجاهلها المتعمد للســـــياقات التاريخية والاجتماعية الخارجة عن حدود النص ، جاء هذا التيار ليستكمل ما أحملته البنيوية وليضع العملية الأدبية فى دائرة التواصل الانسانى بالنظر الى طبيعتها وبنقل مركز الثقل من استراتيجية التحليل من جانب المؤلف ــ النص الى جانب النص ــ القارىء .

وربما كان بوسعنا أن نعتبر مقال الناقد الألمانى الشـــهير « ياوس » فى نهاية الستينيات المعنون بـــ « التغير فى نموذج الثقافة الأدبية » المنطلق الحقيقى لهذا التوجه برمته اذ أنه لم

بالخطوط الأساسية لتاريخ المناهج الأدبية والنقدية ، وانتهى الى ان هناك بدايات لثورة فعلية فى الدراسات الأدبية المعاصرة اعتمادا على فكرتى النموذج والثورة العلمية اللتين استمدهما من كتابات « توماس كون » فى بنية الثورات العملية بوصفها انجازا شبيها باجراءات العلوم الطبيعية فهو يؤكد على أن دراسة الأدب ليست عملية تنطوى على تراكم تدريجى للحقائق والشواهد التى يقررها كل جيل من الأجيال المتعاقبة للمعرفة وحقيقة الأدب ان التطور تشخصه قفزات نوعية ومراحل من القطيعة ومنطلقات جديدة ، ان النموذج الذى وجهه البحث الأدبى ذات يوم مايلبث أن ينبذ عندما يصبح غير قادر على الوفاء بالمطالب التى توسمتها فيه الدراسات الأدبية ويحل نموذج جديد أكثر ملاءمة لهذه المهمة مع استقلاله عن النموذج الأقدم ، محل أسلوب التناول العتيق الى أن يثبت مرة اخرى ، انه غير قادر على الوفاء بوظيفته فى شرح الأعمال الأدبية السابقة على الوقت الراهن ، ان كل نموذج لا يحدد مجرد الاجراءات المنهجية المقدولة التى يتناول نقاد الأدب وفقا لها فحسب ، بل يحدد كذلك المبدأ الأدبى النظرى برمته ، وبعبارة اخرى فان أى نموذج بعينه يخلق تقنيات التفسير والموضوعات التى يراد تفسيرها على السواء .

من هنا فان « ياوس » يحدد العوامل الضرورية أو المطالب المنهجية للنموذج الجديد فى ثلاث نقاط :

أولا : انعقاد الصلة بين التحليل الشكلى الجمالى والتحليل المتعلق بالتلقى التاريخى شأنها شأن الصلة بين الفن والتاريخ والواقع الاجتماعى .

ثانيا : الربط بين المناهج البنيوية والمناهج التأثيرية وهو الربط الذى لا يكاد يلتفت الى اجراءات هذه المناهج ونتائجها خاصة .

ثالثا : اختبار جماليات التأثير حيث لا تكون مقصورة على الوصف واستخلاص بلاغة جديدة تستطيع أن تحسن شرح أدب

الطبقة العليا بالقدر نفسه الذى تحسن به شرح الأدب الشعبى والظواهر الخاصة بوسائل الاتصال الجماهيرية .

وعندما يتوقف النقاد لرصد العوامل المؤثرة فى تكوين نظرية التلقى ، فان « روبرت هولب » يوجزها فى خمسة مؤثرات هى على التوالى :

١ ــ الشكلانية الروسية .

٢ ــ بنيوية براج

٣ ــ ظواهرية « رومان انجاردن »

٤ ــ هيرمينوطيقا « جادامر »

٥ ــ مسيولوجيا الأدب فى نهاية الأمر .

وقد اختار هذه العوامل لما لها من تأثير ملحوظ فى التصورات النظرية على نحو ما تدل عليه الهوامش والمصادر لدى زعماء نظرية التلقى ولأنها أضافت ما يساعد على تقديم حلول لأزمة البحث الأدبى بعودتها الى تركيز الانتباه على العلاقة بين القارىء والنص وفى معظم الأحوال لأنه كان هناك تأثير مباشر لها على منظرى مايسمى بمدرسة « كونستانس » ، بل كذلك الى المسهمين المعتادين فى الندوات نصف السنوية التى تعقد هناك منذ منتصف الستينيات ولأن هذه المدرسة تبدو كما لو كانت مسئولة عن المبادىء التى أشاعت هذا الاتجاه النقدى فى دوائر مختلفة . وبوسعنا أن نقتصر من هذه العوامل على الاشارة الى الصقها بنظريات التأويل وهو ما قدمه « جورج جادامر » فى نظريته الهرمينوطيقية ، اذ أن بقية الروافد مشتركة مع اتجاهات منهجية سبق التعرض لها من قبل . وأهم ما قدمه « جادامر » هو تحليل الطبيعة التاريخية لعمليات الفهم الأدبى واذا كان « هولب » يلاحظ نوعا من المفارقة فى تأثير « جادامر » فى نظرية التلقى فلأنه فى أعظم أعماله « الحقيقة والمنهج » قد حاول التشكيك على وجه التحديد فيما يبدو أن كثيرا من مسمى نظرية التلقى أشد ما يكونون فى حاجة اليه الا وهو « المنهج » ، لا لدراسة الأدب وتحليله فحسب بل

للوصول الى الحقيقة المتعلقة بالنص ، وبعبارة أخرى فان حرف العطف فى « الحقيقة والمنهج » لا ينبغى أن يفهم بمعناه الرابط ، بل بمعناه المفرق ، ومع أن الهدف الأســـــاسى الذى يرمى اليه الكتاب فى هذا الصدد هو المنهج التجريبى فى العلوم الطبيعية فان هجوم « جادامر » على المنهج قابل للتأكيد وللتطبيق كذلك على كثير ممن درج فى حملة مفردات نظرية التلقى . ان المنهج عند « جادامر » هو شىء يطبقه شخص ما على موضوع ما من أجل الحصول على نتيجة بعينها ، وفى حالة العلوم الطبيعية ؛ ثم الربط على نحو مغلوط وفقا لما يراه « جادامر » بين هذه النتيجة والحقيقة ، وقد كان تجديد الهرمينوطيقا وهى علم الفهم والتفسير والتأويل مقصودا به مواجهة هذا الارتباط الضـــال وهو موقف مضاد لميل العلم الحديث لاســتيعاب الفكر التأويلى وجعله فى خدمة العلم . يطرح « جادامر » الهرمينوطيقا بوصــــفها اتجاها مصححا ينتمى الى نفس النقد من اجل تخطى القيود المحددة لكل محاولة منهجية .

ويؤكد « جادامر » أن الوعى ذى الطابع التاريخى العلمى هو أولا ــ وقبل كل شىء ــ وعى بالموقف التفسيرى ، ولكن يوضح ما يعنيه بالموقف التفسيرى يقول أنه يمثل مرتكزا يحدد امكانية الرؤية ثم يتقدم مستعيرا مصطلحا من الظاهراتية يجسد فكرته الأساسية عن الأفق باعتباره ركنا جوهريا فى مفهوم الموقف وعلى هذا فالأفق يصف تمركزنا فى العالم ولا ينبغى أن نتصوره على مرتكز ثابت أو مغلق بل الأصح شىء ندخل فيه وهو يتحرك معنا ويمكن كذلك تعريفه بالاشارة الى التحيزات التى نحملها فى اى وقت بعينه مادامت هذه التحيزات تمثل افقا لا نستطيع أن نرى أبعد منه ، ومن ثم يوصف حدث الفهم فى واحدة من اشــــهر استعارات « جادامر » بأنه امتزاج الأفق الخاص بالفرد المتلقى بالأفق التاريخى ، ويسلم « جادامر » بطبيعة الحال بأن فكرة الأفق التاريخى المستقل لنص أدبى ما على سبيل المثال فكرة أدبية خادعة ، فليس هناك خط فاصــــل بين الأفق الماضى والأفق

الحاضر . يقول «جادامر» عندما نضع دعينا التاريخى نفسه خلال الآفاق التاريخية فان هذا لا يستطيع العبور الى عوالم غريبة لا ترتبط على أى نحو بعالمنا ولكنها مجتمعة تكون الأفق الواحد الكبير الذى نتحرك من داخله والذى يعانق فيما وراء الحاضر الأعماق التاريخية لوعينا الذاتى ، انه أفق واحد فى الحقيقة ذلك الذى يعانق كل شىء احتواه الوعى التاريخى .

ومع ذلك فان هذا الوهم أو هذا الاسقاط للأفق التاريخى هو مرحلة ضرورية فى عملية الفهم ، اذ يعقبه مباشـرة وعى تاريخى يعيد الترابط بين ما كان قد تبينه داخل النظام لكى يصبح مرة اخرى كيانا متجددا مع ذاته ، ويذهب جادامر الى أن تداخل الأفق يحدث فى الواقع ولكنه يعنى أنه عندما يطرح الأفق التاريخى فانه ينحي فى الوقت نفسه على نحو يكاد يكون جدليا بحيث يبدو أن الفهم هو وعى تاريخى قد أصبح واعيا بنفسه .

وكانت **جماليات التلقى** على نحو ما يسمى « ياوس » نظريته فى اواخر الستينيات وبداية السـبعينيات تذهب الى أن الجوهر التاريخى لعمل فنى ما لا يمكن بيانه عن طريق فحص عملية انتاجه أو من خلال مجرد وصـفه والاحرى أن الأدب ينبغى أن يدرس بوصفه عملية جدل بين الانتاج والتلقى « فالأدب والفن لا يصبح لهما تاريخ له خاصية السياق الا عندما يتحقق تعاقب الأعمال لا من خلال الذات المنتجة بل من خلال الذات المستهلكة كذلك ، أى من خلال التفاعل بين المؤلف والجمهور ويسعى « ياوس » الى تلبية المطلب الماركسى فى الوسائط التاريخية عن طريق وضعه الأدب فى سياق اوسع للأحداث كما انه احتفظ بالمنجزات الشكلانية عن طريق احلال الذات المدركة فى المركز من أهتماماته ، وعلى هذا النحو اتحد التاريخ وعلم الجمال .

يقول « ياوس » تتمثل الدلالة الجمالية الضمنية فى حقيقة أن أى اسـتقبال من القـارىء لعمل ما يشتمل على اختبار لقيمته الجمالية مقارنا بالأعمال التى قرءت من قبل والدلالة التاريخية التى فهمت من هذا ، أن الفهم الأول سيؤخذ به وسينمى فى مسلسلة

من عمليات التلقى من جيل الى جيل وبهذه الطريقة سوف تتقرب الأهمية التاريخية للعمل ويتم ايضاح قيمته الجمالية .

وهكذا كان هذا التحول فى الاهتمام له دلالته الضمنية كذلك بالنسبة الى النمط الجديد من تاريخ الأدب وما كان « ياوس » يتوسمه هو تاريخ يؤدى دورا واعيا يصل الماضى بالحاضر وسوف يطلب من مؤرخ التلقى الأدبى بدلا من أن يتقبل الموروث بوصفه معطى أن يعيد التفكير على الدوام فى الأعمال المعترف بها مبدئيا فى ضوء كيفية تأثرها بالظروف والأحداث . « ان النقلة من تاريخ تلقى العمل المفرد الى تاريخ الأدب من شأنها ان تؤدى الى رؤية الناتج التاريخى بالأعمال وعرضه فيما تحدد هذه الأعمال تماسك الأدب وتوضحه الى الحد الذى يصبح عنده للعمل لدينا معنى بوصفه التاريخى السابق لتجربته الراهنة . بهذا النوع من الممارسة يصبح للأدب معنى بوصفه مصدرا للتوسط بين الماضى والحاضر فى حين يصبح للتاريخ الأدبى مكان الصدارة فى الدراسات الأدبية والنقدية ، لأنه يعيننا على فهم المعانى السابقة بوصفها جزءا من الممارسة .

ويرى بعض نقاد نظرية التلقى أن النص فى ذاته ليس له أى قيمة تجريبية باعتباره أحد أطراف التواصل الأدبى فليس أمامنا فى أية حال سوى استخدام النص أو ما يطلق عليه عملية النص التى تتضمن الانتاج والتلقى معا ، فالنص المبدئى فى ذاته والذى لم تمسسه يد القارىء لا يدخل مجال البحث ، فنحن لا نلتقى الا بالنص المؤول الذى باشره الباحث بالقراءة . وتتكون « عملية النص » هذه من مجموعة من الأحداث المبسطة أو المتنوعة التى تتضمن تلقى بعض الجماعات للنص عند تقديمه والتعليق عليه أو ترجمته ومراجعته للوصول الى تقييمه فى ذاته وعلاقته بنصوص أخرى مستقلة عنه وعندئذ يتبين لنا أن المهم فى حقيقة الأمر ليست علاقة النص بالقارىء بل القارىء بالقارىء ، ففى تقدير هؤلاء النقاد لا يتمثل موضوع البحث الآن فى النصوص وخاصة فى النصوص المقدمة فى شكل كتب بقدر ما يتمثل فى عمليات استخدام

النصوص . وبهذا فان تاريخ التلقى هو الذى يمثل تاريخ الأدب ويعتمد على المراجعة المستقصية للشـــواهد التاريخية لمختلف القراء ، وذلك بهدف بناء منظومة مركبة من العصور والأجيال المتتالية لتوضيح كيفية تشكل المراحل وتحول الأذواق الى جانب توظيف المعطيات المنهجية المعاصرة من استبيانات بحوث تجريبية عن عمليات التلقى الأدبى لوضـــع الخرائط الكلية للآداب الحديثة ، وعندئذ سوف نلاحظ أن انفتاح الأعمال الأدبية بتعدد التأويلات ليس خاصية ماثلة فى النصوص ذاتها بقدر ما هو جزء من تاريخها ومن هنا فان فهم تاريخ الأدب يتوقف على تحويل الذائقة وكيفيـــة استقبال الأعمال الفنية حيث تنعكس فلسفة المجتمع وتبرز روح العصر فماذا يقرأ فى فترة معينة من قبل طبقات المجتمع ولماذا يقرأ؟ ينبغى أن يكون السؤال الرئيسى فى التاريخ الأدبى ، وحسب هذه الرؤية فان هناك قوى ومؤسسات تسهم فى تكوين الذائقة وتطوير حساسيتها من أهمها المدارس والجامعات ووسائل النشر والاعلام التى تسهم فى صناعة منظومة القيم الفنية ويلاحظ على هذه الذائقة أنها تتسم بالديناميكية والقدرة على تجاوز الأوضـــاع التقليدية للموروثات استجابة للمتغيرات الجديدة .

ومنذ انتشار البنيوية وما بعدها وازدهـــــار نظريات التلقى والتأويل وتحليل النصوص وفقا لأفعال الكلام تعتبر القراءة نشاطا خلاقا مما يجعل من المشروع الحديث عن العمل القرائى فى موازاة العمل الأدبى وربما كان التحديد الذى قدمه Iser « آيزر » لفعل القراءة الذى يعتمد على التناغم بين النص والقارىء هو الذى يضع القضية فى نصابها الصحيح فهو يرى أن نماذج النص لا تحيط الا بطرف واحد من الموقف التواصلى فبنية النص وبنية فعل التلقى يمثلان استكمال موقف التواصل الذى يتم بقدر ما يظهر النص فى القارىء متعالقا بوعيه ، هذا التحول فى النص الى ضمير القارىء كثيرا ما يتم تمثله باعتباره مجرد خضوع للنص لكن الواقع أن النص وهو يشرع فى التحول لا يصبح جديدا بذلك ما لم يتخذه الوعى وسيلة لاظهار كفاءته فى الالتقاط واعادة البناء وكلما اشار النص

الى الوقائع المعطاه التى ينتمى اليها عالم السلوك الاجتماعى للمتلقين المحتملين كان قادرا على انتاج الافعال التى تقود الى تأويله واذا كان النص هكذا يكتمل بتشكيل معناه الذى يصل الى مداه بفضل القارىء فان وظيفته الأولية حينئذ هى القيام بدور المؤشر لما ينبغى انجازه ولم يتم انتاجه بعد .

واذا كان هذا هو فعل القراءة الخلاق للنص ، فان جهد منظرى التلقى قد تركز حول تحديد القارىء . وأمام الصعوبات التى تحول فى كثير من الأحيان دون العثور على وثائق تاريخية موضوعية تضىء عمليات تلقى الأعمال فان كلا من « ياوس » و « جادامر » قد لجأوا الى فرضية القارىء الضمنى وتمثل فى دراسة أبنية النصوص الأدبية ذاتها لرصد استراتيجيات المرسل الذى يتخذها كى يلفت انتباه المرسل اليه مما يجعله يترك فى النص فراغات كافية تسمح بتنشيط عملية القراءة فى التعامل البناء للخلق الفنى للعمل ويلعب « أفق التوقعات » دورا أساسيا فى نظرية التلقى ، فبناؤه يعتبر منطلقا لتصور النظم الأدبية وقد استقاه « ياوس » من « كارل بوبر » ومن « مانهاين » حيث يعتبر تحطيم هذا الأفق من السمات النوعية للأدب وتطلق السيميولوجيا الروسية خاصة « لوتمان » عليه تسمية الشفرة الثقافية وهو مصطلح أكثر حيادية ولا يرتبط مباشرة بفكرة التجديد بينما يربطه « ياوس » بالقيمة مؤكدا أن اعادة بناء التوقعات يعتبر وسيلة للتعرف على الأعمال الفنية المجددة المنحرفة عن الأعراف المستقرة لدى الجماعة ، واذا كانت الثقافة التقليدية هى التى تقيم عادة أفق التوقعات فان القارىء كثيرا ما يعمل على ملء الفراغات فى النص متتبعا الاستراتيجيات التى تمثل فيما يطلق عليه « هيكل التضمينات » الخاص بكل نص حسب عبارة « آيزر » مما يجعل انحراف العمل عن هيكل هذه التوقعات هو الذى يسمح بقياس مدى قيمته الأدبية ، وهكذا تضاف الى فكرة الأفق فكرة أخرى مكملة لها هى المسافة الجمالية التى يعتمد عليها فى مفهوم التقابل .

على أن « آيزر » يضيف الى مفهوم « أفق التوقعات » فكرة

حيوية أخرى فيما يطلق عليه « نقطة الرؤية المتحركة » وفى فكرة ضـــــرورية للتوصيف الدقيق لعملية التلقى الأدبى ، فالنص لا يمثل سوى مجرد افتتاحية للمعنى ، ولسنا فى موقف يسمح لنا أن نتمثله فى مرة واحدة على عكس ما يحدث عند تلقى الأشياء اذ بينما تقوم الأشـــياء حيالنا باعتبارها كلا مرة واحدة « نظرة الجشطالت فان النص لا يمكن انفتاحـــه كموضـــوع الا فى المرحلة النهائية للقراءة عندما نجد أنفسنا غارقين فيه فبدلا من علاقة ذات موضوع الخاصة بالادراك فان القارىء باعتباره نقطة من المنظور يتحرك خلال الموضوعات ، انه يمثل نقطة رؤية متحركة داخل ما يجب عليه تأويله وهذا ما يحدد فهم الموضوعات الجمالية فى النصوص الأدبية . وهناك فكرة أخرى ذات أثر بالغ فى جماليات التلقى هى فكرة « التماهى » وقد نماها « ياوس » ووضع لها خمسة مستويات وهى :

اولا : التداعى : ويعتمد على علاقة اللعب والصراع ويشبع بشكل ايجابى متعة الوجود الحر وأن كان يقع سلبيا فى جانب الافراط .

ثانيا : الاعجاب : ويقوم على علاقة البطل الشامل سواء كان قديسا أو حكيما ويشبع ايجابيا متعة المنافسة وسلبيا التقليد ورغبة الهروب .

ثالثا : الجاذبية : وهى خاصية البطل الناقص وتثير الاهتمام الأخلاقى والتضامن ، لكنها تقع سلبيا فى العاطفية والرغبة فى العذاب .

رابعا : التطهير : يحدث مع البطل المضطهد أو المعذب ويثير الاهتمام والأحكام الأخلاقية ، لكنه يؤدى سلبيا الى الفضول والهزء .

خامسا : السخرية : وتحدث مع البطل المضاد وتشبع حس الابداع وتنمية الادراك الحسى والتأمل النقدى لكنهـــا تجنح الى المثالية الفلسفية .

هذه النظرية فى مستويات التماهى مع البطل لدى المتلقى ينبغى أن تفهم باعتبارها مجموعة من وظائف التجربة الجمالية التى قد تبدو مجتمعة فى كل عصر كما يمكن لها أن تدخل فى علاقات حرة من السبب والنتيجة

وقد أدرك « ياوس » أن تطور دراسات التلقى تمثل اسهاما فى نظرية الاتصال ، وتقصد فى الدرجة الأولى الى تقدير وظائف الانتاج والتلقى والتفاعل برد الاعتبار الى القارئ والسامع والمشاهد وهم المتلقون فى الدراسات الأدبية وأن هذا ينفتح مع ما يحدث فى المجالات المعرفية الأخرى بغية الوصول الى نظرية عامة فى الاتصال متداخلة الاختصاصات تشتمل على رؤية انسانية كاملة .

وبوسعنا أن نشير فى نهاية الأمر الى بعض الاسهامات العربية الأخرى فى نظريات التلقى وخاصة عند النقاد الأمريكيين مثل « ستانلى فش » فى تجربة القراءة ، « وجوناثان كوللر » فى أعراف القراءة وغيرهم من النقاد الأوربيين .

المراجــــع :

١ ـ نظرية التلقى ـ روبرت هولب ـ ترجمة د . عز الدين اسماعيل ـ النادى الأدبى بجدة

٢ ـ شفرات النص ـ د . صلاح فضل

٣ ـ النظرية الادبية المعاصرة ـ ترجمة د . جابر عصفور

١٠ ـ علم النص

هو آخر المناهج حتى الآن ، ولا يرجع ذلك الى المستوى الزمنى فى ظهوره فى الآونة الأخيرة عند نهاية القرن فحسب ، بل يعود كذلك الى أنه أكثر المناهج المعاصرة تبلورا وافادة من المقولات السابقة عليه واستيعابا لها لادراجها فى منظومته العلمية بعد أن كانت مبثوثة فى أشتات مبعثرة وهناك تعريفات عديدة تشرح مفهوم النص عامة ، واخرى تبرز الخواص النوعية المائلة فى بعض أنماطه ، خاصة الادبية . لكن التجربة النقدية تشير دائما الى عدم كفاية التعريفات . فعلينا أن نتبنى موقفا آخر يقيم تصورا للنص من جملة المقولات التى قدمت له فى البحوث البنيوية والسيميولوجية الحديثة ، دون الاكتفاء بالتحديدات اللغوية البحتة . ولعل تعريف «كرستيفا» للنص أن يكون اكثرها تمثلا لهذه المقاربات، فهى تشير الى أنه « جهاز غير لغوى ، يعيد توزيع نظام اللغة ، وذلك بكشف العلاقة بين الكلمات التواصلية ، مشيرا الى بيانات مباشرة تربطها انماط مختلفة من الأقوال السابقة عليها والمتزامنة معها » .

والنص بذلك يعتبر عملية انتاجية تعنى أمرين :

الأول : علاقته باللغة التى يتموقع فيها ، اذ تصبح من قبيل اعادة التوزيع عن طريق التفكيك واعادة البنـــاء ، مما يجعله صالحا لان يعالج بمقولات منطقية ورياضية اكثر من صـــلاحية المقولات اللغوية الصرفة له .

الثاني : يمثل النص عملية استبدال من نصوص أخرى ، أى عملية تناص . ففى فضاء النص تتقاطع أقوال عديدة مأخوذة من

نصوص أخرى ، مما يجعل بعضها يقوم بتحييد البعض الآخر ونقضه. وترتبط بهذا المفهوم عندها فكرة النص باعتباره وحدة أيديولوجية على أساس أن احدى مشكلات السيميولوجيا آنذاك تصبح طرح التقسيم البلاغى القديم للأجناس الأدبية لتحل محله عمليات تحديد لأنماط النصوص المختلفة بالتعرف على خصـــــوصية النظام الذى يهيمن عليها ، ووضعها فى سياقها الثقافى الذى تنتمى اليه .

وبهذا فان التقاط النظام النصى المعطى ــ كممارســــة سيميولوجية للأقوال والمتتاليات التى يشملها فى فضائه أو التى يحيل اليها فضاء النصوص ذاتها ــ يطلق عليه وحدة أيديولوجية .. وهذه الوحدة هى وظيفة التناص التى يمكن قراءتها مجسدة فى مستويات مختلفة ملائمة لبنية كل نص وممتدة على مداره ، مما يجعلها تشكل سياقه التاريخى والاجتماعى .

يلاحظ هنا أن مفهوم علم النص يستوعب العناصر الداخلة فى تشكيل النص والمرتبطة بالاطار الخارجى المحيط به بقدر ما تتبدى فاعليتها فى هذا التشكيل . فلا يعنيه الاستطراد الخارجى عن السياقات التاريخية والاجتماعية والنفســية ، بقدر ما يعنيه الحضور النصى لهذه السياقات وتحليل معطياتها .

ويعلق « بارت » على هذا التحديد النصى مشيرا الى أن نظرية النص هى أولا نقد مباشر لأية لغة واصفة ، أى أنها مراجعة لعملية الخطاب ولذلك التمست تحولا علميا حقيقيا . وقد تبلور مفهوم النص عنده فى بحث كتبه عام ١٩٧١ بعنوان « من العمل الى النص » قدم فيه نظرية مركزة عن طبيعـــة النص من منظور تفكيكى فى المرتبة الأولى وموجزها :

١ ــ فى مقابل العمل الأدبى المتمثل فى شىء محدد تقترح مقولة النص التى لا تتمتع الا بوجود منهجى فحسب ، أى أنها تشير الى نشاط والى انتاج . وبهذا لا يصبح النص مجردا كشىء يمكن تمييزه خارجيا وانما كانتاج متقـــاطع يخترق عملا أو عدة أعمال أدبية .

٢ ــ النص قوة متحررة ، تتجاوز جميع الأجناس والمراتب المتعارف عليها لتصبح واقعا نقيضا يقاوم الجهد وقواعد المعقول والمفهوم .

٣ ــ يمارس النص التأجيل الدائم واختلاف الدلالة ، فهو تأخير دائب مبيت مثل اللغة ، لكنه ليس متمركزا ولا مغلقا ، انه لا نهائى ، لا يحيل الى فكرة معصـــــومة ، بل الى لعبة متنوعة ومخلوعة .

٤ ــ ان النص وهو يتكون من نقول متضمنة واشارات واصداء للغات أخرى وثقافات عديدة تكتمل فيه خارطة التعدد الدلالى ، وهو لا يجيب عن الحقيقة وانما يتبدد ازاءها .

٥ ــ أن وضع المؤلف يتمثل فى مجرد الاحتكاك بالنص، فهو لا يحيل الى مبدأ النص ولا الى نهايته ، بل الى غيبة الأب ، مما يمسح مفهوم الانتماء .

٦ ــ النص مفتوح يتجه الى القارىء فى عملية مشـــاركة وليست مجرد استهلاك . هذه المشاركة لا تتضمن قطيعة بين البنية والقراءة ، وانما تعنى اندماجهما فى عملية دلالية واحدة ، لأن ممارسة القراءة اسهام فى التأليف .

٧ ــ يتصل النص بنوع من اللذة الشبقية المشاكلة للجنس ، فهو اذن واقعة غزلية .

وتعد مجموعة المبادىء هــذه لونا من التطبيق المبكر لمفاهيم التفكيكية وجماليات القراءة ، وتفتح آفاقا حركية متجاوزة لفكرة النص بالتركيز على ديناميته . واذا كان مفهوم النص يعنى أن يبدأ التحليل بالوحدة الكبرى التى ترسم حدودها عن طريق تعيين الفواصل والقواطع الملموسة لها فان علينا التضحية بفكرة الطول فى سبيل الوصول الى النص المستدير المكتمل الذى يحقق مقصدية قارئه فى عملية التواصل اللغوى .

وقد تستخدم هنا فكرة انغلاق النص على نفســـــه كمحور لتحديد اكتماله ، لا بمعنى عدم قبوله للتأويلات الحرة ، وانما بمعنى

اكتفائه بذاته ، فيصبح النص « هو القول اللغوى الأدبى المكتفى بذاته والمكتمل فى دلالته » فما يحقق هذا الشرط ، مهما كان طوله يعد نصا . وعندئذ يصبح التحليل هو مقياس الوحدة الكبرى النصية التى تقوم كمنطلق لا محيد عنه لفحص ما تحتها من مستويات . بمعنى أن النص الأدبى لايمكن اعتباره مجرد ممارسة محررة للنص اللغوى فحسب ، بل هو رسالة ناجمة عن نظام معين فى المفاهيم والشفرات . وبالفعل فاننا بدون أن نتبنى المستوى التعبيرى للغة الأدبية الذى يعتمد على الشفرة اللغوية لابد أن نبرز فى النص الادبى الخواص الناجمة عن جملة من عمليات التشفير وعلاقاتها الجدلية وتراكباتها البنيوية ، مما يجعلها تؤلف شفرة أدبية عامة يعتمد عليها فى تحديد الأجناس والعصور الأدبية .

ومعنى هذا أننا عندما نتحدث عن نص أدبى فاننا نحيل الى أفق خاص له حدود معينة وتتجلى فى هذا الفضاء مجموعة من الدلالات التى يسمح بها النص وهى دلالات يتعين على القراءات النقدية تحديد مكوناتها وكشفها وتفسيرها بمنظور أسلوبى او بنيوى أو سيميولوجى ، حيث تمثل شـــبكة من التقنيات الفنية المحددة بالاستعارات والرموز واشكال التكرار والتوازى والايقاع والصور النحوية والشفرات السردية مما يتميز به النص الادبى عن النصوص اللغوية الإخرى ويدعو قارئه الى أن يتبين فيه دلالات مفتوحة غير أحادية منسجمة مع شكل الخطاب ومرتبطة فى الآن ذاته بطبيعته الشعرية .

ويتخذ الباحث الروسى « لوتمان » منظورا اكثر شمولا عندما يدرج مفهوم النص فى تصوراته عن الفن ، فيرى أن تحديد النص يعتمد على المكونات التالية :

١ ــ **التعبير** : فالنص يتمثل فى علاقات محددة تختلف عن الأبنية القائمة خارج النص . فاذا كان هذا النص ادبيا فان التعبير يتم فيه أولا من خلال علامات اللغة ، والتعبيرات تجبرنا على أن نعتبر النص تحقيقا لنظام وتجســـيدا ماديا له . وطبقا لثنائية

« سوسير » الكلام فى مقابل اللغة فان النص دائما ينتمى الى مجال الكلام الفردى .

٢ ــ **التحديد** : وهو لازم للنص ، أى أنه من توفـــر بداية ونهاية له . وهو بهذا المعنى يقوم مقابل جميع العلامات التى لا تدخل فى تكوينه طبقا لمبدأ التضمن وعدم التضمن . كما أنه من ناحية أخرى يقوم فى مقابل جميع الأبنية التى لا يبرز فيها ملمح الحد .

وكما برهن الباحثون فان النص يحتوى على دلالة غير قابلة للتجزئة ، مثل أن يكون قصة أو رواية أو مسرحية أو قصيدة أو وثيقة ، مما يعنى أنه يحقق وظيفة ثقافية محددة ، وينقل دلالتها كاملة غير منقوصة .والقارىء يعرف كل نص من هذه النصوص بمجموعة من الخصائص ، ولهذا فان نقل سمة ما الى نص ينتمى الى نوع آخر انما هى وسيلة جوهرية لتكوين دلالات جديدة ، وذلك مثل سمة الوثيقة التى قد تنتقل الى العمل الأدبى وتوجه دلالته . ويؤدى تراتب النص وانقسامه الى نظم فرعية متراكبة الى قيام مجموعة من العناصر التى تنتمى الى بنيته الداخلية كحدود واضحة لأنماطه المختلفة ، وذلك مثل حدود الفصول والمقاطع والأشطار والأبيات والفقرات .

٣ ــ **الخاصية البنيوية** : فالعمل لا يمثل مجرد متوالية من الفقرات ، بل يتضمن تنظيما داخليا يحيله الى مســـتوى متراتب أفقيا ومبنين فى جملته . فبروز البنية شرط أساسى لتكوين النص .. ولهذا فاذا أردنا التعرف على نص أدبى مكون من مجموعة من جمل اللغة الطبيعية كان من الضرورى أن نلمس تشكيلها لبنية من نمط ثان على مستوى التنظيم الفنى . ومن الواضح أن هذه الخاصية البنيوية ترتبط بقوة بخاصية التحديد السابقة .

ويبدو أن هذا الطابع التركيبى للنص لا يقتضى اتخاذ معيار متصـــــلب للامتداد الطولى ، فالنص الأدبى يمكن أن يكون رواية مؤلفة من مئات الصفحات أو بيتا واحدا من الشـــعر ، غير أن

الرسالة التى يتضمنها كل من النصين تنحصر فى حدودها ، بحيث لا يمثل الامتداد الطولى عاملا جوهريا فى القيمـــــة النوعية أو الشعرية للنص ، بل يصبح مجرد خاصية تتعلق بطريقة تراكب الأبنية الصغرى والكبرى المتصلة بمختلف الأجناس الأدبية .

وهناك مسألة أخرى ذات أهمية فى تحديد النص وهى ما يتصل بالعنوان الموضوع له ، فعن طريق العنوان تتجلى جوانب أساسية او مجموعة هامة من دلالات النص الأدبى واشـــــاراته الرمزية . ومثل هذا قد يحدث فى بقية النصوص الصحفية ، مما يجعل العنوان فيها عنصرا موسوما ومكثفا . وليس معنى هذا ان جميع التحليلات النصية لابد أن تشمل العنوان ، بل على العكس من ذلك نجد ان اختيار العنصر الموجه للدلالة يمثل تحديا للمحلل واختبارا لأستراتيجيته . وهناك سمة أخرى للنص الأدبى شغلت البنيويين ومن بعدهم ، وهى علاقة النص بالكتابة ، وارتباطهما معا بمصطلح الخطاب . بحيث يعتبر من هذا المنظور حالة وسطية تقوم بين اللغةوالكلام ، وهذه السمة ذات أهمية خاصة فى عمليات الفهم والتأويل ، اى فى عمليات انتاج النصوص واعادة انتاجها . وفى هذا الصدد يقول « ريكور » لنطلق كلمة نص على كل خطاب تم تثبيته بواسطة الكتابة . وان هذا التثبيت أمر مؤسس للنص ذاته ومقوم له . وعلى هذا فان مفهوم النص ينطوى على أن الرسالة المكتوبة مركبة مثل العلامة ، فهى تضم من جهة مجموعة الدوال بحدودها المادية من حروف متســـــلسلة فى كلمات وجمل ومتتاليات ، ومن جهة ثانية تضم المدلول بمستوياته المختلفة .. ويمكن أن نخلص من كل ذلك الى أن مفاهيم النص لها تصوران كبيران :

احدهما استاتيكى ثابت ، والآخر ديناميكى متحرك ، وبوسع التحليل متابعة هاتين الاستراتيجيتين . على أن التحولات النصية لا تقوم كلها فى مستوى واحد ، بل هناك درجات عديدة للتناص يمكن أن يقودنا اليها التحليل النصى . فهناك مثلا خواص شكلية محددة مثل الايقاعات والأوزان والشخصيات يمكن استخدامها كحد

أدنى للتناص على افتراض ما يلزمه اســـــتعمالها وتوظيفها من أعراف خاصة بكل جنس أدبى على حدة .

وفى محاولة التعرف على المقاربات المختلفة لمفهوم النص وخصائصه نجد أن مصطلح السياق لابد أن يبدأ بالسياق النفسى الذى يتم فيه انتاج النص وفهمه واعادة تكوينه لدى المتلقى ، مما يجعل المشـــــكلة الجوهرية التى يتركز فيها البحث هى تأويل النصـــــوص . ويســـتخدم مصطلح التأويل للدلالة على التأويل الشكلى من ناحية والتأويل السيكولوجى المرتبط بالمعرفة من ناحية ثانية .

وانطلاقا من هذا التصور يمكن القول ان البيانات المتضمنة فى النص تختزن فى الذاكرة ، وتكمن المشكلة حينئذ فى معرفة أنماط البيانات المختزنة وكيف ترتبط هذه العملية وقوانينها بفهم النص ذاته . ماذا يحدث للمعلومات المختزنة ؟

هذه المعلومات ننساها ، ولكن يظل جزء منها حاضرا فى الذهن ، ولذا ينبغى التساؤل عن المعلومات التى تنسى وتلك التى نحتفظ بها ، كما أن علينا أن نعرف ان كان صـــــحيحا أن بعض المعلومات تظل محفوظة يمكن اســـــتدعاؤها ، وكيف يتسنى لنا العثور عليها واستحضارها بفعالية لفهم نصوص أخرى . فبعد كل شىء تظل احدى الوظائف الجوهرية لديناميكيتنا النفسية تتمثل فى امكانية استثارة معلومات ما فى ظروف ما عن طريق تذكرها .

هنا نتساءل : ما الذى نتذكره من النص بعد ســـــماعه أو قراءته ؟ ان العلم الذى يجيب عن هذه الأســـــئلة هو علم نفس المعرفة ، ويمكن وصف مجاله بالاشارة لاتصاله بحقول الوظائف النفسية التى تعد أشـــــد تركيبا وسموا كالفهم والكلام والتفكير والتخطيط .

ويتعين علينا توظيف جميع الاجراءات التى ينتهى اليها علم نفس المعرفة بانتظام وتدرج لتحليل السياق الادراكى لفهم النصوص الأدبية .

ينتقل ــ فان ديجك ــ وهو أهم علماء النص المحدثين لتحليل السياقات الثقافية الفاعلة فى تكوين النصوص الأدبية وشـــرح طريقة مقاربتها ، وذلك بتتبعه خواص الأبنية الأسلوبية وعلاقتها بمختلف أنواع السياقات ، لا لفهم النص فحســب ، وانما لفهم وتحليل مختلف وظائفه . وبهذه الطـــريقة فان التحليل النصى لا يقارب من العوامل الاجتماعية المشتتة وغير المتجانسة بطبيعتها الا تلك المظاهر التى تقوم بدور بارز فى الادراك ، سواء كان ذلك بالنسبة لمنتج النص عند اجرائه للتشكيل الدلالى والجمالى ، أو بالنسبة لمتلقى هذا النص عند ممارسته لفك شفراته واستقبال بياناته .

فما يدخل فى هذه العمليات هو القدر الذى يستصفيه علم لغة النص من السياقات الخارجية ليوجه اليه عنايته الخاصة .

واذا كانت العلوم المختلفة تعنى بوصف النصوص فان ذلك يتم وفقا لمنظوراتها ووجهاتها المحددة . ففى بعض الأحوال يتركز البحث على الأبنية النصية المتباينة وعلى وظائف النصوص المختلفة تداوليا أو جماليا . وتتمثل مهمة علم النص الحديث فى وصـــف علاقات الأبنية النصية بجميع مستوياتها ، ثم شرح الأشكال المتعددة لأنماط التواصل وطرق استخدام اللغة لملء فجوة التحليل النوعى للنصوص الأدبية وأبنيتها . وهناك مجموعة من العمليات الضرورية للقيام بالتحليل الدلالى الداخلى للنص على أساس تجريده من روابطه الخارجية ، وهى بايجاز :

١ ــ تقسيم النص الى مستويات طبقا لمستويات العناصــر المكونة له تركيبيا ، كالأصوات والبنى الصرفية والمعجمية والأبيات والمقاطع بالنسبة للنص الشـــعرى ، ومثل الجمل والمتتاليات والفصول بالنسبة للنص النثرى فى مقاربة أولية .

٢ ــ تقسيم النص الى مجموعة أو مجموعات طبقا للعناصر والوحدات المكونة له دلاليا ، مثل نمط الشخصيات أو غيرها ، وهذه العملية مهمة فى التحليل السردى .

٣ ــ الفصل بين كل الثنائيات التكرارية من المتعادلات وبين كل الثنائيات المتراكبة .

٤ ــ توضيح الهيمنة المتبادلة للثنائيات الدلالية ، وتحديد التعارضات الدلالية القائمة بينها وعلاقتها بالتراكيبات النحوية .

٥ ــ تقسيم البنية المنبثقة من هذا التكوين التركيبي والانحرافات الدالة فيها . مما يؤدي الى اختبار الدلالة الناجمة عنها ، ويسمح بالتالي بتقديم هيكل عام للنص . وعندئذ تتجلى ضرورة استخدام الأبنية المكونة للكشف عن الأبنية الدالة .

ولعل أوضح بيان تخطيطي لهذه المستويات يتجلى فيما يطلق « فان ديجك » مكعب البنية النصية ، ويتمثل في أبعاد ثلاثة هي :

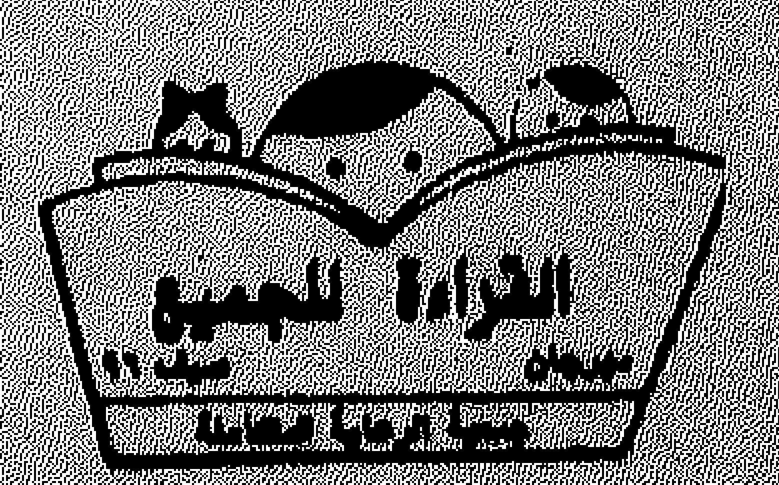
المستوى ، والمجال ، والشكل

ويتكون المستوى من ثماني درجات ، والمجال ، وهو الأوسط في الرسم التوضيحي للمكعب فهو يتكون من ثلاث عناصر . وأما الشكل ــ وهو الأيسر فيتكون من أربعة عناصر ، وينتج ضرب هذه العناصر ٨ × ٣ × ٤ = ٩٦ وحدة تتضمن مجمل عناصر البنية النصية وما يقوم بينها من علاقات . وهناك توضيح مفصل لها في كتابنا عن « بلاغة الخطاب وعلم النص » يمكن الرجوع اليه لاستيفاء الاشارات المتعلقة بهذا المنهج الأخير من مناهج النقد المعاصر ومعرفة كيفية احتوائه لأهم المحددات المعرفية المبثوثة في مناهج النقد الحداثية وتوظيفها في منظومة كلية متجانسة ومتنامية في الآن ذاته .

الايداع ١٩٩٦/٨٣٤٧

I.S.B.N — 977 — 01 — 4909 — [illegible] الترقيم الدولي

مكتبة الأسرة



بسعر رمزى جنيه واحد
بمناسبة
مهرجان القراءة للجميع ١٩٩٦

مطابع
الهيئة المصرية العامة للكتاب

m